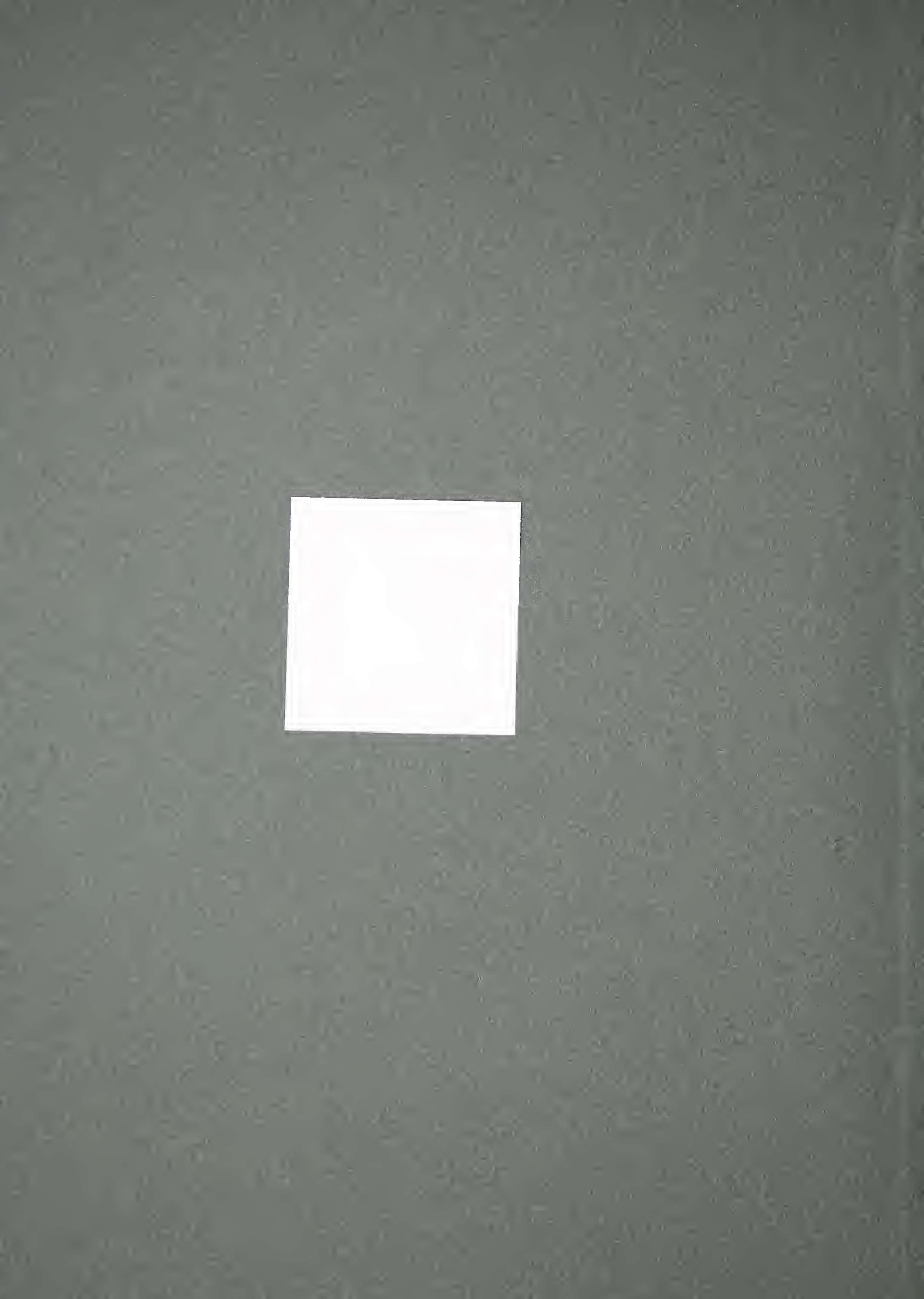
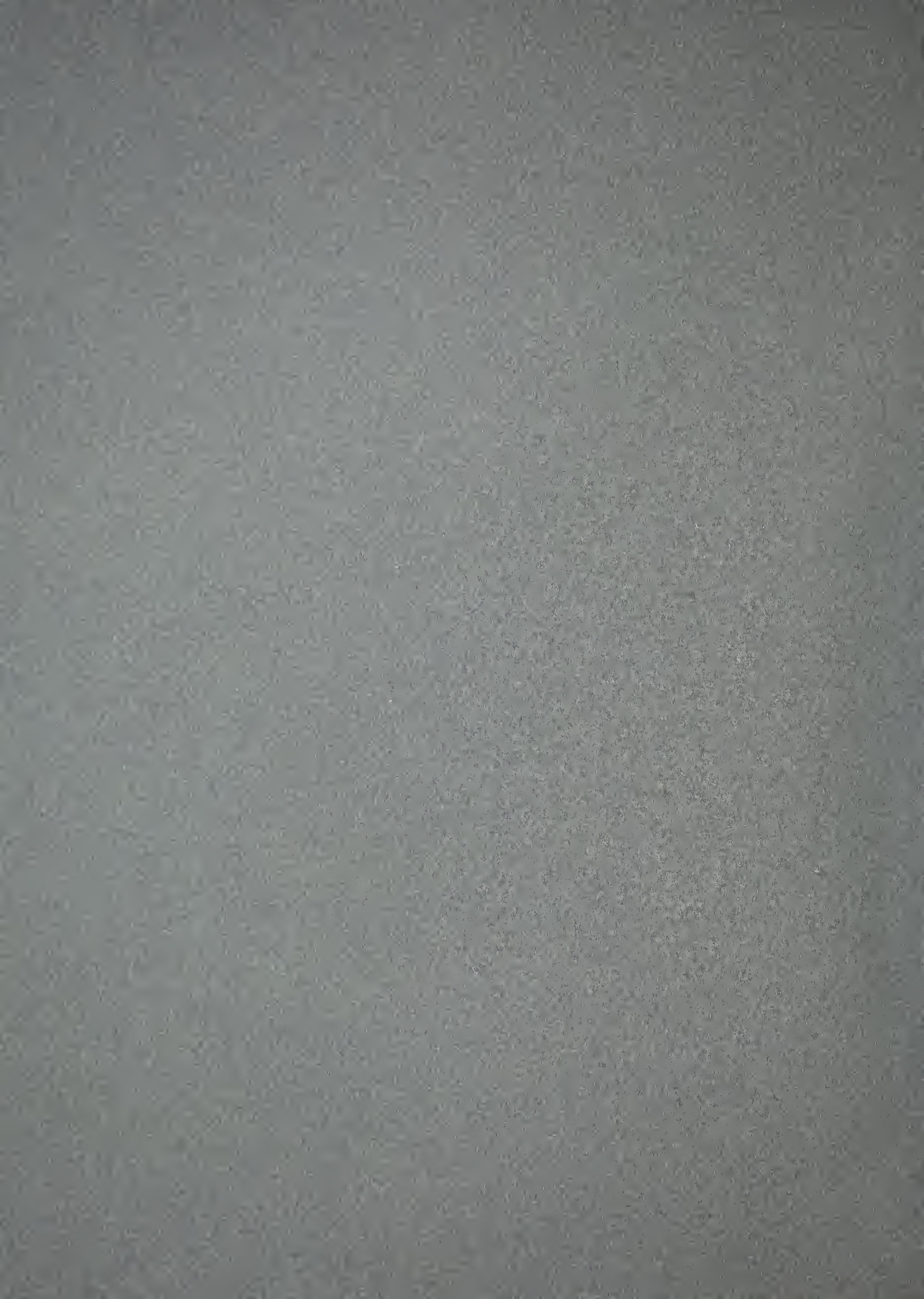






ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

HERAUSGEGEBEN

VON

M. G. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR IN BERLIN

NEUE FOLGE

ZWÖLFTER JAHRGANG



LEIPZIG UND BERLIN

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1901.

Inhalt des zwölften Jahrgangs

Malerei

Plastik

Architektur

Graphische Künste

Allgemeines

Kunstbeilagen

FRIEDRICH KALLMORGEN

VON MAX DRESSLER.



FRIEDRICH KALLMORGEN ist am 15. November 1856 in Altona geboren, war von seinem Vater, einem Baumeister, zum Architekten bestimmt, ging aber mit 18 Jahren, seinem Trieb zur Malerei folgend, nach Düsseldorf auf die Akademie. Zwei Jahre später siedelte er, angezogen durch die Namen Lessing und Gude, nach Karlsruhe über und wurde Schüler Gude's, dem er auch 1880 auf einen Winter nach Berlin folgte. Trotz längerer Berührung hatte indessen Gude keinen wesentlichen Einfluss auf Kallmorgen's Entwicklung. Im Frühjahr 1881 kehrte der junge Künstler nach Karlsruhe zurück, wo er den inzwischen angekommenen Gustav Schönleber vorfand; diesem und Baisch hat er sich in der Folge, ohne dem Namen nach ihr Schüler zu sein, angezogen durch eine innerliche Verwandtschaft, innig angeschlossen, und es war nicht ohne Bedeutung für seine Entfaltung, dass er unter Schönleber's Führung, im Herbst 1881, Holland erstmals erblickte. Karlsruhe blieb in der Folge des Künstlers dauernder Wohnsitz; er vermählte sich daselbst 1882 mit Margarethe Hormuth, die sich in jungen Jahren schon als Blumenmalerin einen bedeutenden Namen gemacht hatte. Die Sommerzeit verbrachte Kallmorgen abwechselnd bald auf seinem eigenen Landsitz in Groetzingen, nahe Karlsruhe, bald in Holland und in der alten Heimat an der Elbmündung. An Auszeichnungen für seine künstlerische Thätigkeit hat es ihm nicht gefehlt. Zweite Medaillen holte er sich in München, Berlin und Wien, erste in Melbourne, London und in der Aquarellausstellung in Dresden ein Ehrendiplom. 1892 erhielt er den Professortitel und vor kurzem die kgl. bayr. goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. 43 Jahre alt steht heute Friedrich Kallmorgen in voller Schaffenskraft; ob er die Höhe seiner Wirkungsfähigkeit heute schon erreicht hat, ist bei einer so kräftig vorwärts drängenden, lebensvollen Erscheinung unwahrscheinlich; aber er hat, von Etappe zu Etappe fortschreitend, in der That gerade mit den Arbeiten der letzten Jahre eine innerlich reife Vollendung erreicht, die einlädt, von hier, als einem Höhepunkt, Rückschau zu halten auf den durchlaufenen Weg und sein Werden von dieser Höhe aus zu überblicken.

Nicht leicht gestaltete sich solche Rückschau auf Kallmorgen's Wirken, wenn wir das Einzelne betrachten wollten, angesichts der eminenten Fruchtbarkeit des rastlos arbeitenden Künstlers. Nach Hunderten zählen seine über die Welt zerstreuten Bilder, die meisten namhaften Galerien weisen seinen Namen auf. So mannigfach aber auch die Gebiete, in inhalt-



licher und technischer Beziehung, sein mögen, die Kallmorgen in das Bereich seines künstlerischen Fühlens gezogen hat, so schwer im ersten Augenblick auch eine Sichtung und Einteilung des Vielen nach einheitlichen Gesichtspunkten erscheint — alle Werke Kallmorgen's haben doch ein Gemeinsames, tragen doch den einen Stempel, den ihnen eben nichts anderes als die Persönlichkeit des Künstlers aufprägt den Stempel schlichter, aufrichtiger, ehrlicher Treue.

Frei von aller Affektation, unbekannt mit irgend welcher Sensationslüsternheit, feind vordringlicher Effekthascherei und prickelnder Pikanterie; von weichlicher Süsslichkeit ebensowenig wie von mystischem Schwärmen angekränkelt; abhold allen Extremen des Gefühls wie des Ausdrucks — gesund und deutsch ist der Mann, sind seine Früchte.

Schlicht, geschlossen, sicher, ohne Sucht nach Aussergewöhnlichem, ohne Bedürfnis nach unruhigen Abenteuern, ohne irgend welche Lust am sogen. genialischen Gehaben, sahen wir Kallmorgen seinen stillen äusseren Lebensweg gehen; derselbe ernste, grosse, männliche Geist beherrscht Kallmorgen's Schaffen vom ersten bis zum letzten Strich; durch die Unzahl wechselnder Gestalten, in denen er sich ausspricht, wirkt seine Persönlichkeit hindurch, wie der Körper durch das Gewand. Und wenn sich auch an ihm eine Entwicklung, eine Veränderung feststellen lässt, so ist es nur in dem Sinne einer zunehmenden Prägnanz, Vertiefung, Festigung dieses sich selbst getreuen Grundwesens, ist es ein fortwährend gesteigertes Sichselbstfinden.

Ein derart bestimmter Geist schloss von vornherein alles ihm Fremde aus. Wenn er Menschen darstellte, so waren sie frei von jeder theatralischen Pose; wenn er Ereignisse gab, so mussten sie jeder Sentimentalität, wie jeder mystisch-symbolischen Deutungsmöglichkeit entbehren; wenn er Landschaft malte, so liebte er nicht *sich* in der Landschaft, sondern in erster Linie die Landschaft; und so verschmähte er auch in den Mitteln seiner Darstellung alles Sensationelle und auf den Effekt berechnete, ein ruhiger, objektiver Geist.



Aus Fr. Kallmorgen's Skizzenbuch.

Eine Wandlung seiner künstlerischen Auffassung dürfte sich vielleicht darin ausdrücken, dass sein Pinsel früher mehr erzählte, später mehr *malte*. Als Kallmorgen begann, stand die Malerei noch ganz im Zeichen der Novelle, der Fabel. Diesem Bann konnte sich Keiner entziehen; am stärksten tritt er bei Kallmorgen in Erscheinung auf dem Bilde »der Feuerreiter«, einer Darstellung von höchst dramatischem Charakter: durch die Dorfstrasse sprengt der Unglücksbote; alarmierte Bauern kommen aus den Häusern gelaufen, auf allen Lippen das Schreckenswort: es brennt! Durch dieses Bild wurde Kallmorgen, wie er mir selbst sagte, zuerst in weiteren Kreisen bekannt; eigentümlicherweise durch ein Bild, das seine künstlerische Eigenart am wenigsten repräsentierte. Aber hier lag eben ein Stoff vor, sogar ein höchst aufregender, der sich laut aufdrängte und über den man reden konnte. Schon mehrere Jahre früher hatte der Künstler koloristisch neueste Bahnen betreten, wenn nicht selbst gangbar machen helfen. Sein 1880 gemalter »Sommertag in der Haide« ist durchaus modern empfunden; in Steigerung folgten 1882 »Herbstsonne« und 1883 »Kanalbau an der Nordsee«; wie hier in diesem Bilde die menschliche Figur in das malerische Ganze organisch eingegliedert ist, gewissermassen landschaftlich behandelt als ein Tonwert neben anderen, ein farbiger Fleck, der sich lebendig hineinstimmt in den von Licht und Luft



Der Karlsruher Bahnhof. Von Fr. Kallmorgen.

Markt in Amerfoort. Von Fr. Kallmorgen.

angeschlagenen Accord der Töne — das stempelt den Kanalbau an der Nordsee zu einer markanten Arbeit in der Entwicklungsgeschichte der neuen deutschen Landschaft. Aber alle diese Bilder waren zu still, zu anspruchslos, zu massvoll, um aufzufallen; man muss schon tüchtig Lärm schlagen, um in einer geräuschvollen Zeit, wie der unseren, gehört zu werden. Mit Reklamegerassel wurden vor einigen Jahren die ersten illustrierten Künstlerpostkarten ins Publikum getragen; den an sich sehr löblichen Gedanken hatte Kallmorgen schon im Jahr 1880 verwirklicht, indem er sehr reizvolle illustrierte Karten von Borkum herstellte.

Im Gegensatz zu jenem dramatischen Bilde zeigen die übrigen Arbeiten Kallmorgen's aus der Zeit des Anfangs der achtziger Jahre, in denen er sich dem erzählenden Genre zuwandte, den Charakter des freundlichen Idylls. Ihm dienten fromm naive Scenen aus dem Leben der Bauern, der unverfälschten Söhne der Natur, sonnige Kindergeschichten, ernste und heitere Begebnisse des Kleinlebens zum natürlichen Vorwurf; seine ganze Liebe zum stillen, einfältigen, intimen Detail konnte er hier zum Ausdruck bringen; hier konnte er alles weichliche, süssliche, das seiner Natur so fern liegt, aufs beste vermeiden; hier legte sich nicht schauspielerischer Glanz und Prunk als Maske vor schlichte Innigkeit, und Kallmorgen war wahrlich nicht der Mann, falsche Gefühle in Natur und Volk zu tragen, Schäferstückchen zu arrangieren und Salontiroler zu bilden; hier kam dem gesunden Sinn das gesunde Leben heiter und offen entgegen. Als Belege für jene erzählerische Epoche seien nur einige Bildertitel angeführt: »Der Brief aus Amerika«, »der blinde Musikant«, »die Neugierigen«, »die Büste des Kaisers«, »das geduldige Modell«, und, eines der liebenswürdigsten und humorvollsten Bilder, »Ostermontag«, welches einige Musikanten darstellt, die mit ihren Instrumenten bepackt die Strasse zum Dorf hinaufwandern, um dort zum Tanz aufzuspielen.



Der Brief aus Amerika. Von Fr. Kallmorgen.

In jene Zeit fiel auch Kallmorgen's grösste Thätigkeit als Illustrator; sein eminentes Zeichentalent und seine Lust am Festhalten lebendiger Situationen praedestinierten ihn ja hierzu. »Vom Fels zum Meer«, »Daheim«, die »Illustrierte Frauenzeitung«, »Universum« beherbergen viele treffliche Kallmorgen'schen Zeichnungen in ihren früheren Jahrgängen. Auch hat er noch vor wenigen Jahren im Auftrage des Amelang'schen Verlags die neu herausgegebenen Studien Stifters mit Franz Hein zusammen in sinnigster Weise illustriert. Vom Ende der achtziger Jahre ab tritt in Kallmorgen's Arbeiten das äusserliche Geschehnis gegen das innerliche künstlerische Moment völlig zurück. Immer weniger wurde



Aus Fr. Kallmorgen's Skizzenbuch.

der gedankliche Inhalt, wenn das überhaupt je vollständig der Fall gewesen wäre, Selbstzweck seiner Darstellungen, sank vielmehr zum blossen Mittel für seine koloristischen Intentionen hinab. Das »Was« der Darstellung trat zurück gegen das »Wie«.

Nachdem Karlsruhe unserem Künstler zur zweiten Heimat geworden war, hat er dieser Stätte seine Künstlerliebe zugewandt und hat sie in schönen Werken besungen. Die »Kriegstrasse im Schnee«, mit dem Zauber der dicken schattigen Schneemassen, auf denen das Sonnenlicht spielt, ist ein charakteristischer Ausdruck des Winters in der Stadt in seiner fröhlichen, farbigen Erscheinung, während man bei dem grossen Bilde »Am Bahnübergang (Mühlburger Thor)« die Tauluft zu spüren meint, die beginnt, mit dem Schnee aufzuräumen; wer jene Gegend kennt, wird zugeben, dass in dieser künstlerischen Darstellung das heitere Malerauge triumphiert über die Prosa der Pferdebahnen und unbedeutenden Architekturen. Köstlich ist ferner Kallmorgen's lebendige farbenfreudige Darstellung des »Geschirrmarkts« und die von Karlsruhes nächster Umgebung inspirierten Bilder »Winter an der Alb« mit den schlittschuhlaufenden Bauernbuben, und »Überschwemmung« sind von meisterhafter koloristischer Wirkung; das letztere Bild ist im Besitz der Karlsruher Gemäldegalerie. Dass der Karlsruher Bahnhof im Regenwetter auch eine schöne »Landschaft« sei, hat uns ebenfalls Kallmorgen gelehrt.

So ist auch eines seiner gelungensten Bilder »Nächtliche Strasse in Amsterdam« aus solcher Stimmung hervorgegangen; über den in Nacht und Regen getauchten kleinen Platz huschen unbestimmte Gestalten; aus zwei Ladenfenstern scheint Licht, weisses Auerlicht aus dem einen, gelbrötliches Gaslicht aus dem anderen, und die beiden charakteristischen Lichtarten werfen matte Reflexe auf die Spiegel der nassen Strasse; im Hintergrund rechts verliert sich eine menschliche Figur in einer dunklen Seitengasse. Ein koloristisches Kabinettstück! »Trüber Tag«, »In Sturm und Regen«, »Nasses Wetter«, »Michaeliskirche-Hamburg im Regen«, das sind nur einige von den vielen Bildertiteln, die auf die berührte Liebhaberei des Künstlers fürs Regenwetter deuten.



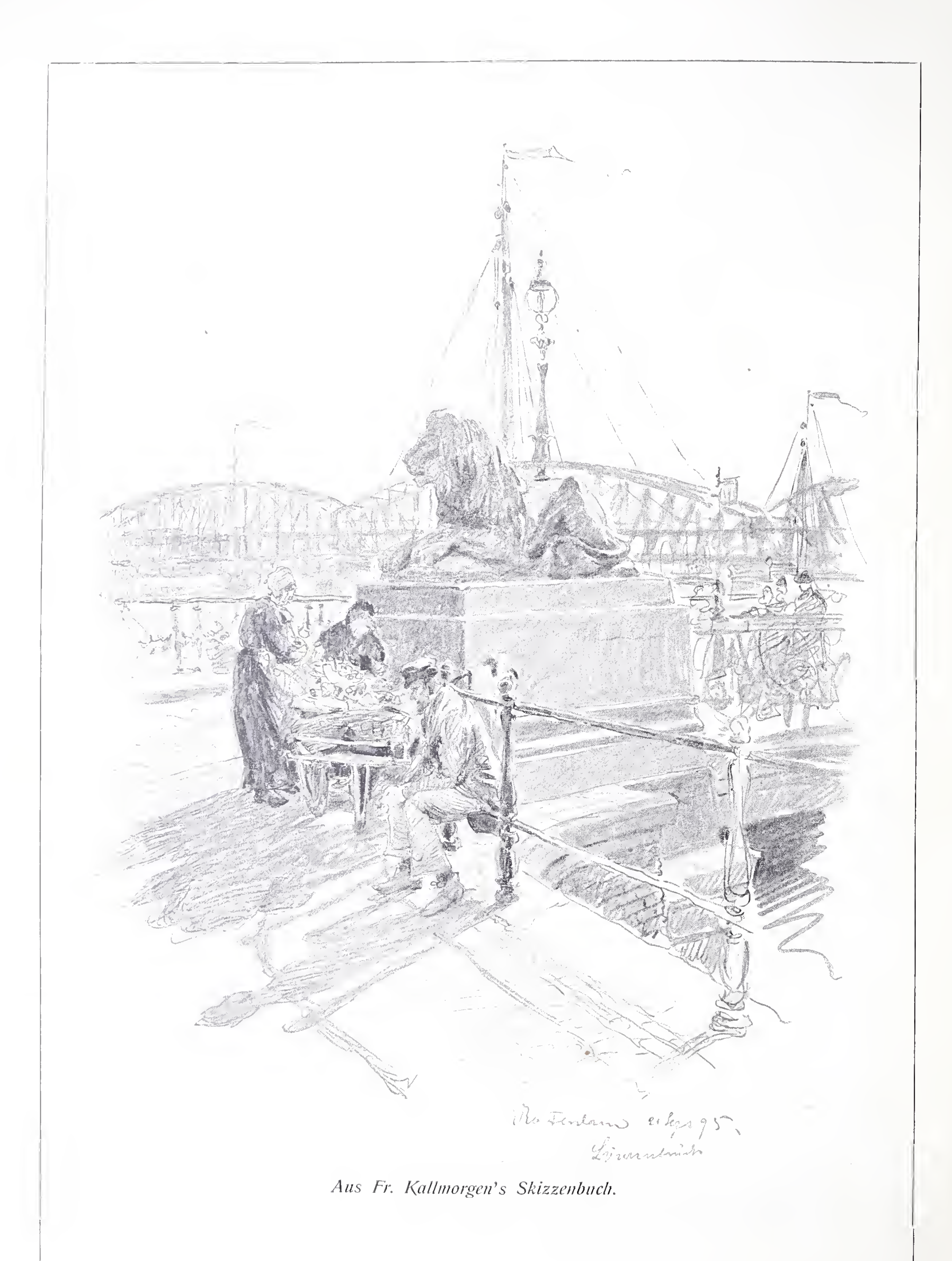
Nachbars Kinder. Von Fr. Kallmorgen.

Luft, Licht und Farbe. Luft, viel Luft, womöglich feuchtigkeitsreiche Luft, die zwischen Auge und Gegenstand eingeschaltet, diesen so eigenartig verklärt; leuchtende, kräftige Eigenfarbe der einzelnen Gegenstände, seien es Menschen, Tiere, Häuser, Vegetation u. s. w.; Licht, vorzüglich bestimmten Charakters und Einfalls, das hier Töne mächtig heraushebt, dort andere in den Hintergrund drängt, führende Melodieen zaubert auf breitem, harmonischen Unterbau — alles dies, die Gaben der Natur, die Kallmorgen reizen, konnte er nirgends in üppigerer Fülle ausgestreut finden, als in Holland. Hat er mir doch selbst erzählt, dass Holland der Jungbrunnen sei, in dem er sich von Zeit zu Zeit auffrischen und verjüngen müsse, wenn seine Farben drohten, matt und altersschwach zu werden. Aus der reichen Zahl urgesunder Frische und Leben atmenden Schöpfungen, die Holland inspirierte, erwähne ich das Ende der neunziger



Am Bahnübergang. Von Fr. Kallmorgen.

Die Flachsscheuer. Von Fr. Kallmorgen.



Aus Fr. Kallmorgen's Skizzenbuch.

Jahre entstandene grosse Bild »Die Maas bei Rotterdam«, ohne einen Versuch zu machen, mit Worten die Wirkung zu beschreiben, die hier durch die Majestät der glänzenden Riesenwolken, das einseitig durchbrechende Licht, wodurch Teile des Wassers und die ferne Stadt zum Aufleuchten gebracht sind, während das Wasser des Vordergrundes in tiefem Wolkenschatten liegt — kurz, durch Licht, Luft und Farbe hervorgebracht wird. Von ganz hervorragendem Wert, und unvergesslich jedem, der es einmal gesehen hat, scheint mir das reizvolle Interieur »Flachsscheuer in Holland«. Arbeiter sitzen in der Scheuer und reissen den Flachs durch die eisernen Kämme. Die Liebe zum Detail erstreckt sich hier nicht bloss auf Figur und Haltung jeder einzelnen der vielen thätigen Personen, sondern man möchte sagen, bis auf das letzte Flachshaar herab; von ganz besonderem Reiz ist, dass die ganze Gruppe der Arbeiter gewissermassen zwischen zwei Lichtquellen eingeschlossen wird, deren eine das frei durch das geöffnete Scheuerthor einflutende Tageslicht ist, die andere ein durch spinnewebeüberzogene kleine Fensterchen des Hintergrundes sich quälender gedämpfter Schein.

Aber es ist Willkür, *ein* Bild vor anderen zu nennen; in wilder Flucht jagen, während ich mir das Einzelne vorzustellen suche, an meiner Erinnerung vorüber die einsamen Dorfstrassen, die weltfremden Bauernhöfe, Brücken und Kanäle, von Menschen und Schiffen wimmelnd, öde verlassene Plätze und buntfarbige, gestaltenreiche Märkte, Sonnenglut und Laternengefunkel, Gruppen lungernder Müssiggänger am Hafendamm, Bootsleute im Kampf mit dem rasenden Elemente, und Lasten bewegende, keuchende Arbeiter — wie könnte man in wenigen Zeilen festhalten, was als reiche Lebensernte die Jahre einem immer regen, immer schaffenden Künstler gezeitigt haben. Aber was alle diese Arbeiten, so mannigfach sie sein mögen bezüglich des Gegenstandes, eint, ist die Freude an Licht und Leben, als Ausdruck einer schlichten, gesunden, kräftigen Künstlernatur.

In den letzten Jahren hat Kallmorgen sich seiner eigentlichen Heimat an der Elbmündung zugewandt und seine letzten Bilder vom Hamburger Hafen, die auf der diesjährigen Münchener Ausstellung hängen — »An die Arbeit« und »Abend« — sind Zeugen einer grossen, ausgereiften, künstlerischen Persönlichkeit.

Der farbigen Lithographie als künstlerisches Ausdrucksmittel, die in den letzten Jahren in Karlsruhe eine besondere Pflegestätte gefunden (wir nennen nur Namen wie Carlos Grethe, Hans Volkmann u. a.), hat Kallmorgen ebenfalls sein Können zugewandt. Als reifste Frucht dieser Bestrebungen ist hier sein, vor kurzem bei E. A. Seemann erschienenes, der treuen Lebens- und Kunstgefährtin gewidmetes schönes Werk zu bezeichnen: »In's Land der Mitternachtssonne. Tagebuch eines Malers« (hergestellt in der Kunstdruckerei Künstlerbund, Karlsruhe), welches grosse und kleine Impressionen der Nordlandsfahrt in bedeutenden Bildern und köstlichen, treffenden Skizzen wiedergiebt; durch den Accord weniger charakteristischer Farbentöne sind hier grosse und geistreiche Wirkungen erzielt.

Flüchtige Züge, wie die vorliegend mitgeteilten, können natürlich kein erschöpfendes Bild von Kallmorgen's Wirken und Wesen geben; eine Menge bedeutsamen Materials musste liegen bleiben, dessen Benutzung das versuchte Bild vervollständigen würde; doch galt es ja, hier nur wenigstens einige charakteristische Umrisse der lebendigen Erscheinung zu geben, und insbesondere den Geist zu kennzeichnen, der sie beseelt. Gross im Wollen und gross im Können, eine kraftvolle künstlerische Persönlichkeit, steht Kallmorgen heute vor uns; wenn die besten Namen genannt werden, die die Blüte des Karlsruher Kunstlebens bezeichnen, wird auch der seine genannt, heute, und, so steht zu hoffen, in alle Zukunft.

Der auf S. 4 wiedergegebene »Brief aus Amerika« ist Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.

C. MOEST'S STATUE DER KAISERIN AUGUSTA

Von Herman Grimm.

DIE Kaiserin Augusta schliesst die Reihe von vier Weimarischen Fürstinnen, welche zusammen eine historische Erscheinung bilden. Die erste war die Herzogin Anna Amalia, die Nichte Friedrich des Grossen, die Mutter Carl August's, die Frau, durch die Wieland, Goethe und Herder der Weg nach Weimar gebahnt worden ist. Die Energie ihres Wesens, das Gefühl für den wahren Wert der Dinge und der Personen, die Freude am Leben und das belebende Wohlwollen gegen alle Menschen waren ihr angeboren und haben sie nie verlassen, sind nie verkannt worden und für ihre Familie und ihre Umgebung ein Segen gewesen. Die Herzogin hatte Sinn für das Grosse und das Kleine, wollte sich glücklich fühlen und andre glücklich machen und ist durch das Gelingen all dessen, was sie unternahm, vom Schicksal belohnt worden. Sie ist die Urgrossmutter der Kaiserin Augusta. Grossmutter der Kaiserin war die Herzogin Luise, die Gemahlin Carl August's, die Freundin Goethe's, Herder's und Schiller's. Ihrem Wesen fehlte das Element, welches Wieland für Amalia bedeutete. Das Leben hat andere Ansprüche an sie gestellt als an die Mutter ihres Gemahls einst gestellt wurden: sie hat sie erfüllt, wie jene sie erfüllte. Als blutjunge Witwe inmitten eines Kreises, den zum Teil Feinde bildeten, hatte jene ihrem Sohne, der ein Kind war, sein Erbteil zu erhalten und ihm eine seinem gewaltsamen Charakter entsprechende Erziehung zu geben gewusst: die Herzogin Luise dagegen trat in feste Verhältnisse hinein und ward von einem Kreise zuverlässiger Charaktere aufgenommen. Aber ein Tag kam, unvorhergesehen und furchtbar, an dem die junge Fürstin sich als die Gattin eines vertriebenen Fürsten im Schlosse zu Weimar verlassen und wie betäubt vom Donner des hereinbrechenden Unheils Napoleon gegenüber allein sah, den sie als böswilligen, gereizten Herrn und Gast zugleich, als Herrin ihres Hauses und zugleich als Untergebene zu empfangen hatte. Und die unschuldige Hoheit ihres Wesens entwaffnete den Kaiser ihr gegenüber und wandte das dem Herzoge und dem Lande dicht drohende Unheil. Die Herzogin Luise war eine stille Natur. Sie zog die Gesellschaft der Frauen der der Männer vielleicht vor. Goethe stand ihr beinahe als Jugendfreund näher als Schiller, von Schiller's Dichtungen aber fühlte sie sich doch wohl tiefer noch ergriffen als von denen Goethe's, für welche Goethe gleichwohl ihr Urteil niemals entbehren wollte. Luisen's und Carl August's Enkelin also ist die Kaiserin Augusta gewesen. Unter eine zum Geschenk gegebene Photographie der Reiterstatue Carl August's schrieb sie einmal »Von Carl August's Enkelin«.

Im Laufe eines Gespräches aber sagte die Kaiserin einmal auch: »Sie dürfen nicht vergessen, dass ich eine Russin bin.« Nur zu natürlich, dass die Kaiserin in ihren Erinnerungen zuerst ihrer eigenen Mutter, der Grossherzogin Maria Paulowna, gedachte. Diese Fürstin hat, was wir im trüben irdischen Sinne so nennen, Schicksale nicht gehabt. Wie ein wohlthuendes Gestirn ist sie lautlosen Schrittes dahingegangen. Aus dem düstersten Boden der russischen Herrschaftsgeschichte aufspriessend, scheint sie etwas von lilien- und rosenhaftem Wachstum empfangen zu haben, das die Luft, die sie als Kind einatmete, ihrer bösen Kraft beraubte. Nach Weimar kam Maria Paulowna als »lux ex Oriente«, wie die Abgesandte eines Feenreiches, um in der neuen Heimat ein neues Reich dieser Art zu gründen. Goethe empfing sie als alter Mann liebreich ehrfurchtsvoll. Der nach Napoleons Sturze Europa überflutende Taumel ewiger Friedensahnung bildete den Grund, auf dem Maria Paulowna's Weimaraner Dasein sich entfaltete. Lange Jahre hindurch sind ihre persönliche Güte und ihre Wohlthätigkeit innerhalb der kleinen Welt dankbar empfunden worden, welche in ihrer neuen Heimat sie umgab.

Drei Generationen von Fürstinnen hatten so für Weimar gearbeitet, als der Tochter Maria Paulowna's Augusta nun die Aufgabe zufiel, ausserhalb Weimars als die Erbin dieser Reichthümer als »Weimaranerin« aufzutreten. Das Leben dieser Frau kann noch nicht geschrieben werden. Die sich in Deutschland vollziehende Veränderung der Dinge war in den Zeiten, in die das Leben der ersten deutschen Kaiserin fiel, eine zu starke, als dass was sie war und wollte und nicht wollte, heute schon einfach und klar geschildert werden könnte.

Heute erscheint mir als das Wichtigste bei ihr, dass sie mehr Liebe gesucht als gefunden hat; dass die heute noch lebenden Wenigen aber, die sie noch gekannt haben, mit einem Gefühle unbegrenzter Anhänglichkeit ihrer gedenken, welches sich auf nichts anderes als rein auf ihren Charakter erstreckt. Sie glich darin dem Kaiser, ihrem Gemahl, dem sie sonst in Vielem unähnlich war: dass sie denen, die sich auf sie verliessen, das Gefühl unbedingter Sicherheit einflösste.

Als junge Frau sah sie aus voller Abhängigkeit heraustretend sich in ein Dasein versetzt, innerhalb dessen sie sich in hohem Grade auf ihre eigenen Gedanken und ihren eigenen Willen beschränkt empfand. Diese Empfindung hat sie wohl nie verlassen. Um sie her wechselten immer wieder äussere Verhältnisse, und Personen kamen heran und gingen wieder. Allem was sie umgab war als Stempel aufgedrückt: ich gehe vorüber. Davon wird auszugehen sein, wenn das Leben dieser Fürstin einmal beschrieben wird. Als Schönste unter den jungen Prinzessinnen, unter den jungen Frauen überhaupt am Hofe Friedrich Wilhelm's III. trat sie in Berlin ein. Die Geburt eines Sohnes, in dem damals schon der einstige König von Preussen erblickt wurde, gab ihrer Stellung neuen Glanz, der sich erhöhte, als ihr Gemahl bald nun als Bruder Friedrich Wilhelm's IV., schlichthin als Prinz von Preussen, nächster Erbe des Königreichs wurde. Die Zukunft ihres Sohnes als Trägers unbestimmter



Statue der Kaiserin Augusta in Koblenz.
Von C. Moest, Karlsruhe.

einstiger Grösse war der Zielpunkt ihrer Gedanken und Bemühungen. Auf diesem Wege sah sie sich in Widerspruch zum Willen des Königs gesetzt.

Wenn diese Zeiten ihren Geschichtsschreiber finden, wird auch hier wieder von Goethe die Rede sein müssen. Goethe's Wirkung auf das deutsche Volk hat sich allmählich vollzogen. Friedrich Wilhelm IV. war in den Jahren seines langen Kronprinzentums als Berliner in Berlin der vornehmste Schüler Goethe's gewesen. Des Goethe's aber, der zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in seiner mittleren Lebensepoche stehend als Dichter des Tasso und des Faust sein Höchstes erreicht zu haben schien. In Erinnerung an diesen Goethe, den grossen Romantiker, berief Friedrich Wilhelm IV. als König Tieck an seinen Hof. Tieck, selbst schon alt, weder gross- noch ein Dichter, aber der berühmte Repräsentant veralteter Phantasien. Die Prinzessin von Preussen dagegen war in Weimar unter dem Einflusse des in seinen letzten Jahrzehnten stehenden Goethe aufgewachsen. Nicht in persönlichem engeren Zusammenleben war sie seine Schülerin. Denn Goethe hatte vom Hofleben längst Abschied genommen. Seine Wirkung aber als allgemeines geistiges Element war eine durchdringende und unter seinem Einflusse stand die Prinzessin. Seine Tagebücher, die Briefe und die Unterredungen mit ihm zeigen nun, wie er in den letzten Lebenstagen immer jünger ward, wie das Interesse an den weit zurückliegenden Phasen der Menschheit immer mehr bei ihm in den innigen Anteil an den Bewegungen der Gegenwart und der Erwartung der dicht bevorstehenden Zukunft überging. Von der Vergangenheit ergreift ihn nur noch was den um ihn Lebenden unmittelbaren Nutzen brachte. So dachte auch Alexander von Humboldt und aus diesem Gefühle von Gegenwart und Zukunft sind die geistigen Anfänge der Kaiserin Augusta zu verstehen, denen sie treu geblieben ist. Denn Treue war, wie beim Kaiser, der Grundzug ihrer Natur. Darin waren sie beide feste Verbündete. Als Mutter ihres Sohnes hat sie, immer in Erwartung dessen, was diesem einmal bevorstehe, die liberalen Ideen mit Offenheit vertreten. Der Geist und der Charakter der Kaiserin Augusta, damals schlichthin »Prinzessin von Preussen« fingen in Deutschland zu leuchten an, als in den trüben Jahren nach Achtundvierzig Friedrich Wilhelm IV. Schritt auf Schritt von der Höhe wieder herabstieg, zu der er in der ersten Hälfte seiner Regierung emporgetragen worden war. Als der König für Preussen und für sich selbst stückweise auf das verzichtete, was einmal schon für ihn und sein Volk und für Deutschland gewonnen zu sein schien, war die Prinzessin von Preussen nicht gewillt, ihre Hoffnungen als einen Traum aufzugeben. Die edeln Eigenschaften der drei weimarischen Fürstinnen, verbunden mit der hartnäckigen Willenskraft Karl August's sind in jenen Zeiten des Kampfes in ihr hervorgetreten und vom deutschen Volke verehrt worden. Als Gemahlin des Regenten und, nach dem Tode Friedrich Wilhelm's IV., als Königin hat sie in diesem Sinne dann ihren eigenen Hof gehabt, Politik, Wissenschaft und Kunst als innig verbunden fördernd und leitend. Und als Kaiserin endlich hat sie in ihrer sich erweiternden Machtfülle durch Widerspruch sich nicht beirren lassen. Immer wieder bewegten sich doch nur wechselnde äussere Verhältnisse um sie her, und Menschen, welche gingen wie sie kamen: der eigne Charakter und Wille waren das Bleibende. Und so hat die Kaiserin Augusta einen letzten Wechsel der Dinge noch erlebt: den Tod des Kaisers, der ihr Gemahl und den des anderen Kaisers, der ihr Sohn war. Zu allerletzt war ihr nichts geblieben als das Gefühl ihrer Persönlichkeit: sie ging nicht mehr, sie vermochte zuletzt die Hände nicht mehr zu bewegen, das Bewusstsein aber, dass sie die mitregierende Kaiserin sei, dass sie das Kaisertum mitgeschaffen habe, verliess sie niemals. An Politik, Wissenschaft und Kunst nahm sie Anteil wie immer. Ihre innere Lebenskraft hat niemals eine Verminderung erfahren. Wo sie zum Vorteil der Dinge eingriff, erinnert das deutsche Volk sich ihrer in Dankbarkeit. Die Kaiserin konnte hartnäckig sein, in allem aber folgte sie idealen Vorstellungen, an denen sie festhielt, weil diese allein ihren festen Besitz bildeten. In ihrer unmittelbaren Nähe fanden die Weltideen Goethe's einen Vertreter in Alexander von Humboldt. Humboldt's lebensgrosses Porträt (von der für kurze Tage in Berlin einst bewunderten Emma Gaggioti gemalt) stand im Arbeitszimmer der Kaiserin Augusta an bevorzugter freier Stelle. Unter Humboldt's Beirat berief sie, als Prinzessin von Preussen noch, den jungen Ernst Curtius zum Erzieher ihres Sohnes. Diese Wahl ist von Folgen gewesen, die spätere Zeiten einmal besser würdigen werden als die heutigen es im stande sind. Politik, Wissenschaft und Kunst in dem vom uralten Goethe gewebten Verein bilden im Sinne der Kaiserin Augusta heute noch einen schützenden Mantel um unser Vaterland. Es scheint, dass unser Volk gleich den andern Völkern neu gearteten Weltschicksalen entgegenschreitet: überall aber, wo Deutsche ausserhalb unserer alten Grenzen sich festsetzen, wird dieses Gewebe als Fahne von uns aufgerichtet. Hieran hat die Kaiserin Augusta ihren Anteil gehabt. —

Für den, der sich der Kaiserin aus eigenem Anblicke erinnert, erheben sich zwei Anschauungen nebeneinander. Zuerst die junge, leicht und majestätisch dahinschreitende Prinzessin von Preussen, wie Winterhalter (seiner Zeit der Porträtist der Fürstinnen) mehr glänzend als tief sie dargestellt hat. Daneben die dem Ende ihrer Laufbahn sich nähernde gebeugte Frau, wie sie Moest's Statue zeigt. Wir empfinden die sich auf sie herabsenkende Ruhe. Sie lehnt sich an, hält sich aber noch aufrecht als Deutsche Kaiserin. Auch ihre Hände scheinen ruhen zu wollen, zugleich dennoch aber noch zu befehlen. Sie ist eine der hohen Frauen gewesen, denen wir Deutschen mit verdanken, was wir geworden sind.

Die Statue steht in Coblenz, das die Kaiserin gleichsam zu ihrer Residenz gemacht hatte; sie gehört zu den besten Schöpfungen Deutscher Bildhauerkunst.

Gross-Lichterfelde, im September 1900.



Otto Wagner. Porträtradierung von G. von Kempff.

OTTO WAGNER.

VON LUDWIG HEVESI.

I.

DIE allgemeine Kunsterneuerung, die jetzt in Wien vor sich geht, knüpft sich an wenige Namen. Vor allem an den des k. k. Oberbaurats und Professors an der Akademie der bildenden Künste, Otto Wagner. In der geistigen Bewegung, deren Wirbel sich vor etwa vier Jahren in der Wiener Secession einen Mittelpunkt schuf, war die treibende Kraft dieser echten Sauerteignatur schon eine gute Weile früher zu spüren gewesen. Eigentlich beigetreten ist er der Secession, der seine geniale Fronde gegen Akademik und Geschäftskunst so fruchtbar vorgearbeitet hat, erst voriges Jahr; die Jungen von Wien waren seine Kinder, ehe er ihr Kamerad wurde. Zwei Hauptleute der Secession, J. M. Olbrich (jetzt der Schöpferische in Darmstadt) und Josef Hoffmann (jetzt Professor an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums), sind Wagnerianer; Olbrich zwar kein Wagnerschüler, aber vier Jahre lang in seiner Werkstatt thätig gewesen. Wagner's Geist schwebte längst über den wirren Wassern, aus denen eine neue Ordnung der Wiener Kunst auftauchen sollte. Alles, was modern war, bezog sich irdendwie auf ihn. Die Talente strömten in die Wagnerschule, wo einzig das Heil zu finden sei. Die Massgebenden eilten sich seines Rates zu versichern, die Ausführenden seine Leitung oder Mitwirkung zu gewinnen. Die Regierung ernannte ihn zum Mitglied des Kunstrats, der nur eine Sitzung im Jahre hat, da aber das Kunstprogramm der nächsten Zukunft feststellt. Er sitzt auch im Kuratorium des Österreichischen Museums und in den wichtigsten Kommissionen, so als künstlerischer Beirat und ausführender Architekt in der Verkehrskommission, der Donauregulierungskommission u. s. f. Die gewaltigen Arbeiten, die dem Wien des zwanzigsten Jahrhunderts ganz neue grosse Züge ins Gesicht zeichnen, sind sein Werk oder werden es sein. Durch die Stadtbahn, in welche die Wiener mit Recht verliebt sind, hat er in der Kaiserstadt eine Popularität erreicht, wie keiner der vier grossen Baubarone, die das grossartige, aber mehr akademische Wien der ersten Stadterweiterung geschaffen haben. Dieses Wien schmeckt nach Schule und Gelernthaben, das Wagner'sche nach Leben und Lebenwollen. Es ist ein eigentümliches Schauspiel, die Leute aus dem Volke unter der Wirkung Wagner'scher Bauten zu sehen. Etwa Sonntags, wo sie Zeit haben, an der Gumpendorfer Überbrückung der Stadtbahn, diesem imposanten Granitbau, an dessen Pfeilern gewaltige Kränze von vergoldeter Bronze hängen. Diese Bevölkerung, die in einem Häusermeer von falscher Renaissance aufgewachsen ist, mit schulmässigen Bauformen als täglichem Brot, kann sich nicht satt sehen, nicht satt räsonnieren und spekulieren an diesem neuen Bauen, das alles so ohne Phrase heraussagt und so



Von der Wiener Stadtbahn.

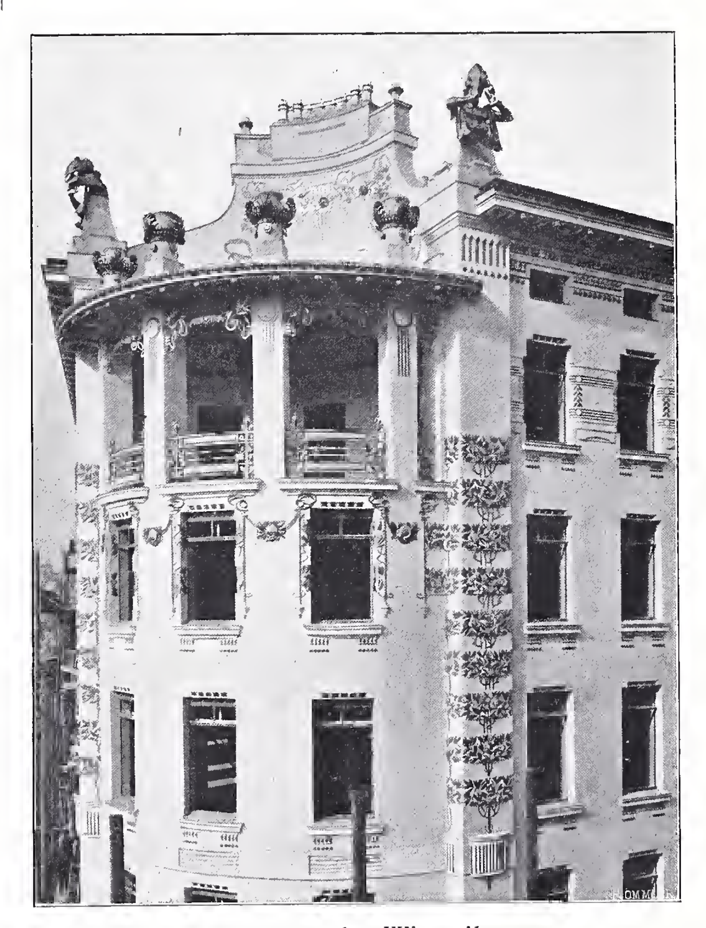
gar keine Maske vor das Gesicht nimmt. Sie hat sich früher wenig um Kunst und gar nicht um Architektur bekümmert; Baukunst war ihr ja ohnehin unverständlich. Jetzt aber sieht sie plötzlich den Sinn der Gebäude, weil sie ihre Natur nicht verhüllen, sondern offen den Zweck bekennen und ihn mit ehrlichen Mitteln, ohne historische Citate und Verkleidungen zu erreichen suchen. Ein moderner Bau, wie er in sachlicher Logik und aufrichtigem Material dasteht, ist jedem Handwerker verständlich und darum sympathisch, er ist wieder einmal ursprüngliche Volkskunst, nach einer so langen Epoche von Nachtreterkunst für den fatalen »Gebildeten«. Und überdies sieht man da jedesmal etwas Neues, weil nicht mehr kopiert wird, sondern jeder neue Zweck sich seine neue Form macht. Neugier aber ist ein Grund-Instinkt, sogar der Tiere; neugierig ist der Mensch selbst auf Architektur, wenn sie eben Neues bringt. Nichts bezeichnenderes dafür als die akademischen Schulausstellungen im Juli, wo doch früher die Architektursäle ausser den betreffenden Schülern von keinem Menschen betreten zu werden pflegten; jetzt eilen alle Gebildeten zuerst in die Wagnerschule, um die architektonischen Tagesneuigkeiten durchzublättern.

Diese Wirkung auf die Menge ist gerade bei dem Architekten ein Zeichen von echter Kraft, denn für Architektur hat sich die Menge, wenigstens im akademischen 19. Jahrhundert, nie erwärmt. Die Akademien verstaatlichten gleichsam den Geschmack, er wurde aus der Vergangenheit, wie aus einem exotischen Auslande, importiert und octroyiert. Vollends in der Architektur, die nicht, wie Malerei und Plastik, sich doch nach einer natürlichen Vorlage richten musste. In der Architektur mit ihren vorgeschriebenen Stilen hörte also die Suggestionskraft von selbst auf. Suggestiv, d. h. überzeugend und überredend, ist nur das Persönliche, also Menschliche, im Gegensatz zum Papiernen, aus der Bücherei Geschöpften. Wer, wie Wagner, wieder einmal suggestiv wird, hat damit den Beweis, dass er ein Lebendiger ist und Lebendiges hervorbringt. Auch einige der Baukünstler, die im Jahre 1848 die junge Hand an das alte Wien legten, hatten diesen Funken in sich. Van der Nüll und Siccardsburg, auch der junge Ferstel, waren Selbstkünstler, ihre ersten Werke sind noch jetzt künstlerisch interessanter als das spätere für Mitteleuropa vorbildlich gewordene Gross-Wien der drei oder vier historischen Schulstile. Aber — der Leser schlage nur die ersten Bände dieser Zeitschrift nach — da kamen die Historiker, der treffliche Eitelberger voran, und verdonnerten sie, von der damals durch und durch historischen Denkweise aus: »Die Herren werden doch keinen neuen Stil erfinden wollen? Das ist ja unmöglich!« Und die der Schule Entsprungenen mussten zurück in die Schule, wo sie sogar zu Professoren ernannt wurden. Das Wien der ersten Stadterweiterung ist ein grossartiges Denkmal retrospektiver Kunst; Otto Wagner nennt sie »Archäologie«. Mehrere sehr bedeutende Künstler türmen darin den alten Ossa auf den alten Pelion, es wird aber kein neuer Olymp daraus. Otto Wagner selbst bewundert ja den »unsterblichen Entwurf« Semper's für den Wiener Maria Theresienplatz, dem »nichts an die Seite gestellt« werden könne, aber er bedauert doch, dass Semper später von seinem Wahlspruch: »Artis sola domina necessitas« abging. Necessitas, das ist das Leben und seine Praxis, die es zwingt, vorwärts zu leben, nicht rückwärts, mit dem Blick ins Verstorbene. Nicht »mit Lupe und Lanzette Tote zu secieren«, wie Wagner schreibt, sondern »den Lebenden an den Puls zu greifen und ihre Schmerzen zu lindern.« Damals aber war die Zeit der grossen Historiker, der Ranke und Mommsen; sie baute sich auf Urkunden und Präcedenzfällen auf. Auch der Roman und das Drama waren historisch, auch die Plastik, die plötzlich alle Denkmäler, die seit hundert Jahren versäumt worden, nachholen sollte, und auch die Malerei, die im Historienbild ihr Höchstes erblickte. Die allgemeine Quelle war die Bibliothek und sie wuchs von Tag zu Tag, denn in diese Zeit fiel die Herausgabe ungezählter Bilderwerke, namentlich über die Renaissance. Wäre Otto Wagner gleichaltrig mit Hansen, Schmidt, Ferstel und Hasenauer gewesen, so hätte er wohl, als diese Vier die Wiener Bauwelt unter sich teilten, auch sein Teil zu bauen bekommen

und es ebenso historisch gebaut wie sie. Aber er hatte das Unglück, jünger zu sein und bei der ersten Stadterweiterung leer auszugehen, — also das Glück, die zweite zu erleben und machen zu dürfen.

Er ist noch nicht zu alt dazu. Er sprudelt noch immer, wie er zeitlebens gethan, von vielgestaltiger Schaffenskraft. Eigentlich ist er der geborene Grossarchitekt für eine Grossstadt, deren moderne Bedürfnisse ihm sämtlich geläufig sind, auch nach ihrer fachtechnischen, finanziellen und gesellschaftlichen Seite. Seine künstlerische Lebensleistung ist riesig, oder wäre es, wenn alle seine gewaltigen Entwürfe ausgeführt wären. In wie vielen Wettbewerben war er nur siegreich; unter neunzehnmal hat er siebzehnmal gesiegt. In einem und demselben Jahre gewann er 10000 Gulden an Preisen: für die Reichstagshäuser in Berlin und Budapest und für das Gebäude der Länderbank in Wien. Er ist der »Konkurrent par excellence«, wie man einmal scherzte. Er hat auch den ersten Preis für den Regulierungsplan von Wien davongetragen, und das viel besprochene Stubenviertel wird nach seinem Kopfe gestaltet werden, mit der grossen Strasse auf die Achse des Stephansturmes mittendurch und der Marxerstrasse, die dem dritten Bezirke Leben spenden wird. Aber er bedarf gar keiner Preisausschreibungen, denn er hängt fortwährend grossen Plänen nach und arbeitet sie rastlos aus, einen nach dem andern, mit aller praktischen Umsicht, als wären die Gebäude bei ihm bestellt. Er ist sogar mit ihrer Finanzierung jedesmal vollkommen fertig und der Besteller müsste noch ein gutes Geschäft dabei machen. So sehen wir ihn in den letzten drei Jahren mit grossen Plänen hervortreten zu einem modernen Neubau für die Akademie der bildenden Künste, zu einer modernen Kirche für Währing (Wien) und zu einem monumentalen Neubau der Kapuzinerkirche (Wien), in deren Kaisergruft die Gräber der Habsburger förmlich zusammengepfercht sind und nachgerade keinen Raum mehr finden. Dieser letzte Entwurf befindet sich auf der Pariser Weltausstellung und ist in Wien noch gar nicht bekannt. Und kürzlich hat er auch noch den Plan zur »modernen Galerie« für Wien ausgearbeitet, die jetzt endlich gebaut werden soll. Wenn man einen grossen Künstler seinen Drang nach grossen Aufgaben Jahr um Jahr in so schöpferischer Weise ausströmen sieht, erhält man einen hohen Begriff von seinem Idealismus. Dieser ältere Herr schüttelt, einem feurigen Jüngling gleich, alle diese Kraftleistungen aus dem Ärmel, ohne erst zu fragen, ob auch Aussicht zur Verwirklichung vorhanden. Er schenkt seine Ideen den Zeitgenossen, ja er ist thatsächlich stets bereit, auf jedes Honorar zu verzichten. Er ist auch nie enttäuscht und nie entmutigt; ist er mit dem einen nicht durchgedrungen, so legt er es ad acta und geht frischweg an etwas anderes.

Ebenso ist es mit seinen Privatbauten. Er baut ohne Auftrag ganze Häusergruppen nach eigenem Geschmack, auf eigene Kosten. Käufer finden sich dann schon, denn auch diese Miethäuser sind im höchsten Grade suggestiv. In einer solchen Gruppe, am Rennweg (Wien), war das Mittelgebäude als Palais für den Künstler selbst bestimmt, aber auch dieses, durch seine Berufung an die Akademie für ihn zwecklos geworden, wurde von einer Gräfin Hoyos gekauft, die es selbst bewohnt. Die neueste solche Gruppe, von drei grossen Miethäusern, liegt an der neuen Wienzeile, wo seine Stadtbahn vorbeiführt. Sie erregte durch ihre originelle Ausgestaltung ungewöhnliches Aufsehen; wir werden noch auf sie zurückzukommen haben. Und wie in diesen Privathäusern, hat Wagner auch in jenen Entwürfen zu öffentlichen Gebäuden eine seltene Werbekraft. Über seine »moderne Kirche« z. B. sind Ströme von Tinte vergossen worden, freilich auch von frommer Seite, wo man Modernisierungen des Kirchenbaues dermalen noch abgeneigt ist. Und der Entwurf für eine neue Akademie war förmlich die great attraction auf einer Ausstellung der Secession, denn er war in geradezu sehenswürdiger Weise insceniert. Das Modell allein, in weissem, poliertem Ahorn mit reicher Goldbronzemontirung, war ein Kunstwerk, das als Schmuckstück in einem reichen Salon stehen könnte, und der »secessionistische« Raum, in dem es aufgestellt war, ein Muster geschmackvoller Raumausstattung. Jawohl, er versteht sich, wie kein anderer, auf die — von ihm auch schriftlich geforderte — Kunst, das Publikum zur Betrachtung architektonischer



Haus an der Wienzeile.

Dinge zu zwingen. Man soll einfach nicht vorbei können. Auf der Pariser Weltausstellung hat er mit zwei Proben solcher Ausstattungskunst kein geringes Staunen erregt. Die eine ist »Gruppe VI. Ingenieurwesen«, die andere die Ausstellung der k. k. Hofgartendirektion, anerkanntermassen der clou im Palais d'horticulture. Die Kunst, den Geist von den Sinnen aus zu packen und diesen mit liebenswürdigem Temperament das Strenge unvermerkt aufzuerlegen, ist im Westen noch unbekannt. Sie scheint etwas Wienerisches zu sein und Otto Wagner ist in ihr besonders stark; wir möchten ihn am liebsten mit Josef Hyrtl vergleichen, der die Anatomie so unwiderstehlich machte, wie Wagner die Architektur. Der spezifische »charme«, den man früher den Pariser Architekten zuschrieb und den sie ja im 18. Jahrhundert wirklich gehabt haben, ist im 19. so ziemlich verloren gegangen. Sie spinnen jetzt mühsam an den alten Fäden weiter, die aber immer dünner werden. Darum wirken jetzt einige Wiener Räume in Paris, die in Wagners Geist gestaltet sind, auf die Franzosen wie eine Offenbarung. Die Wagnerschule feiert draussen einen Triumph, auf den freilich ihr Oberhaupt vorbereitet war. Man merkt in Wien schon seit einiger Zeit, dass das Zünglein der Wage sich zu Wagner herüberneigt. Vor fünf bis sechs Jahren noch hat der Pariser »Intimclub« mit seinen Veröffentlichungen moderner französischer Arbeiten die ganze Welt beherrscht; jetzt sind sie durch die Hefte: »Aus der Wagnerschule« (Wien, Schroll's Verlag) selbst in Paris beinahe verdrängt.

(Fortsetzung im nächsten Hefte.)



Das Nadelwehr in Nussdorf bei Wien.

EIN BISHER UNBEACHTETES GEMÄLDE ALBRECHT DÜRER'S »DER H. HIERONYMUS«

ZUM Monat März des Jahres 1521 zeichnete Albrecht Dürer in sein »Tagebuch der niederländischen Reise« folgende Stelle ein: »Ich habe einen *Hieronymus fleissig* in *Ölfarben* gemalt und dem Roderigo von *Portugal* geschenkt«. Die bisherigen Herausgeber und Erklärer des Tagebuches, sowie die Kunstschriftsteller wussten nichts mit diesem Berichte anzufangen und schwiegen sich über das Gemälde aus. Bei meinem Aufenthalt in Lissabon und dem Besuche des »Museu Nacional das Bellas Artes« habe ich nun meines Erachtens das Werk gefunden und kann so das Rätsel lösen.

In Antwerpen nahm sich der Portugiese Roderigo Fernandez, welcher im Jahre 1528 portugiesischer Faktor d. i. Konsul in der grossen Handelsstadt wurde, des deutschen Künstlers in der liebenswürdigsten Weise an und überhäufte ihn mit Einladungen und Geschenken. Um seine Dankbarkeit und Anhänglichkeit dem reichen Handelsherrn zu erweisen, widmete ihm Dürer ein Ölbild. Der Gegenstand desselben ward wohl von einem portugiesischen Bauwerke beeinflusst. Man baute nämlich am Tejo, nahe bei Lissabon, an dem prächtigen Hieronymitenkloster von Belem[1]), zu welchem König Emanuel I., der Glückliche, im Jahre 1499 voll des Dankes für die Entdeckung des Seeweges nach Ostindien, den Grundstein gelegt hatte. Es lag so ein Bild des Kirchenvaters nahe, nach welchem sich der Orden nannte.

Dieses Gemälde ward durch Ruy Fernandez de Almeida, den Gesandten des Königs Joao (Johann) III. (1521—1554) nach Portugal gebracht. Dom Jose Joaquim de Almadu Castro Noronher Lobo, ein Nachkomme des erwähnten Grafen, bewahrte dasselbe auf einer seiner Besitzungen im Marktflecken Azeitao nächst der Seestadt Setubal. Vor seinem Tode vermachte er es dem Verwalter seines Hauses, Alberto Henriques James Gomes de Oliveira, welcher es im Jahre 1880 an die portugiesische Regierung für das »Museu da Academia« verkaufte. Jetzt führt das mit dem Künstlernamen »Durer« gekennzeichnete Bild die Nummer »828« im »Museu Nacional das Bellas Artes«.

Wir sehen den Heiligen in etwas vorgebeugter Stellung. Mit der flachen rechten Hand, deren Arm auf einem pultartigen Kasten ruht, stützt er das greise Haupt; die hohe Denkerstirn ist von Furchen durchzogen, die Augen schauen sinnend in die Ferne, der üppige weisse Bart ist lang und in der Mitte gespalten. Den Zeigefinger der vorgestreckten linken Hand legt er an einen Totenschädel, der sich auf einem schmalen Tische befindet. Den Kopf deckt eine grüne Mütze; den Körper umschliesst ein hellrotes Habit, über welches ein dunkelroter Mantel geworfen ist. Auf dem Tische erblickt man ferner an der Ecke ein Tintenfass, in dem eine Kielfeder steckt; auf der anderen Seite des Tisches steht neben dem Schädel ein Lesepult; auf diesem liegt ein Quartband aufgeschlagen, während unter dem Pulte zwei geschlossene Bücher sichtbar sind. Diese Umgebung soll andeuten, dass der Mönch ein Gelehrter war, welcher über eine für die damalige Zeit fast unerhörte Fülle von Kenntnissen verfügte. Aus dem grösseren, grün gebundenen Buche ragt ein weisser Buchmerker heraus, welcher oben die Jahreszahl »1521« und unten das Monogramm Dürer's aufweist. Die Wand im Hintergrunde ist grösstenteils grün; von dem holzfarbenen Teile hebt sich ein Kruzifix ab: der obere Teil des langgestreckten Körpers ist vorwärts geneigt, das dornengekrönte Haupt wendet sich nach der rechten Seite, ein breiteres Lendentuch schmiegt sich um Schenkel und Unterleib; die Füsse sind mit einem Nagel an den Balken geheftet.

Die Höhe des auf Holz gemalten Bildes beträgt 60 cm, die Breite 48 cm.

Was seine Erhaltung betrifft, so ist sie im allgemeinen eine gute zu nennen; nur zwei Bretter haben sich etwas getrennt, und störend wirkt der Riss.

Das Bild macht freilich im ganzen keinen voll befriedigenden Eindruck, weil aus demselben keine Farbenharmonie hervorleuchtet. Die Unruhe und Aufregung in der Handelsmetropole, sowie die Krankheit, die dem Meister Sorge bereitete, mögen die Ursachen sein, dass der Maler bei diesem doch so vertrauten Gegenstande nicht auf der Höhe erscheint, die er öfter eingenommen hat. Die Arbeit verrät jedoch sehr viel Fleiss.

Aber es ist kein Zweifel, dass das Ölgemälde dem Nürnberger Meister zuerkannt werden muss. Dürer giebt die *urkundliche* Nachricht, dass er im Jahre 1521 einen heiligen *Hieronymus »fleissig in Ölfarben«*, und zwar für einen *Portugiesen* gemalt habe. Nun findet sich in *Portugal* ein Ölgemälde des *Kirchenlehrers*, welches nach Art des Dürer'schen Madonnenbildes: »Maria mit dem Zeissig«[1]) vom Jahre 1506 auf einem Zettel die *Jahreszahl 1521* und das *Monogramm* Dürer's, also die Beglaubigung von der Hand des Meisters an sich trägt. Wir kennen zudem kein

1) Convento dos Jeronymos de Belém (Bethlehem).

1) Vgl. A. Weber, Albrecht Dürer, 2. Aufl., Regensburg 1894, S. 24.

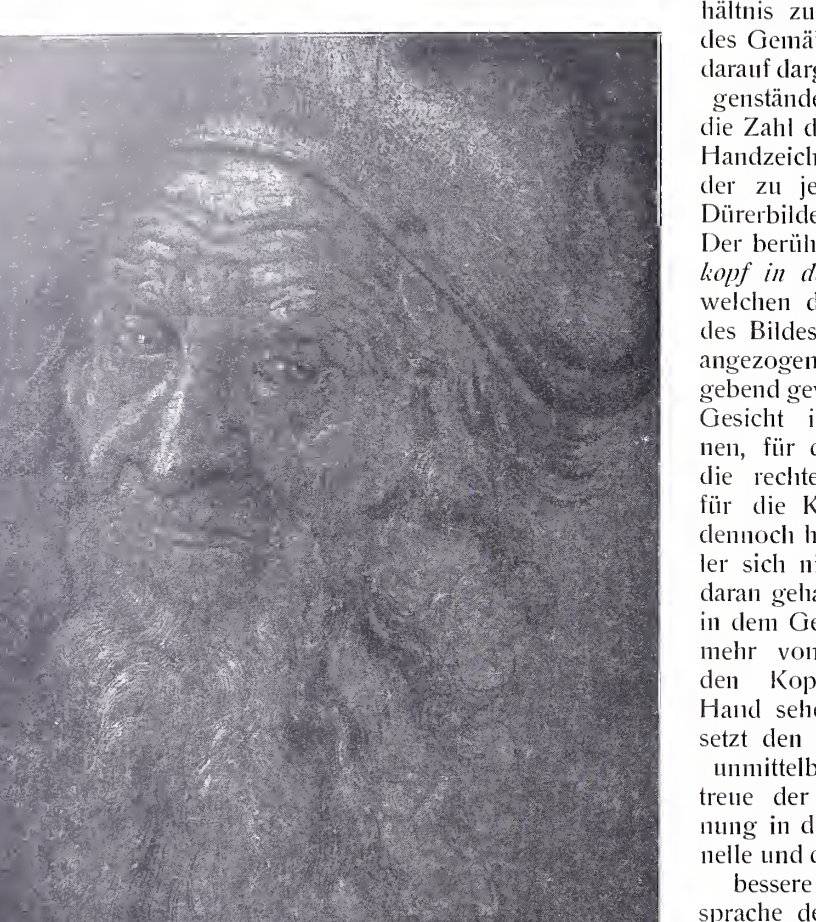
anderes Ölbild des heiligen Hieronymus mit der Jahreszahl 1521. Die Annahme, dass man in Portugal, wo man den deutschen Meister weniger verstand und schätzte [1]), eine Fälschung vorgenommen habe, ist von vornherein abzuweisen. Ausserdem ist das Gemälde einigermassen mit dem Holzschnitte vom Jahre 1511 und dem Kupferstiche vom Jahre 1514 verwandt; die *Beigaben:* Kruzifix, Totenschädel, Bücher, Tintenfass, Feder sind die *gleichen.* Wie hier der Kardinalshut an den weisen Ratgeber des heiligen Papstes Damasus erinnern soll, so weist dort das rote Gewand auf diese seine Thätigkeit hin. Zu dem Kopfe selbst benutzte Dürer den prächtig modellierten Kopf eines noch gesunden und vermöglichen Dreiundneunzigjährigen, von welchem er in demselben Jahre 1521 und in derselben Stadt Antwerpen eine Zeichnung in Tusche und Weiss gemacht hatte (jetzt in der Albertina in Wien). In ganz ähnlicher Weise wird der Kopf von der flachen rechten Hand gestützt, quillt das Haar unter der gleichen Mütze hervor, wird der weisse Bart behandelt. Man kann demnach ohne Bedenken behaupten, dass Dürer seine gleichzeitige Tuschzeichnung zu diesem »Hieronymus« verwendet hat. Der *Fleiss* der Ausführung bestätigt die Aufzeichnung Dürer's. Wie verraten die Adern der linken Hand und die Bücher mit ihren Schliessen die hingebende Arbeit des Künstlers! Man meint, die Blätter des aufgeschlagenen Buches zählen zu können. Auch die *Malweise* ist die des Meisters; so sind die Haare ins einzelne gezeichnet; sein Realismus erscheint besonders in der Behandlung des Antlitzes und des Totenkopfes. Sogar die Schwäche der *Farbengebung* ist Dürer's Sache: die harmonische Zusammenstellung der Farben wird vermisst; es ist die Wirklichkeit, die uns entgegentritt.

1) Ich konnte bei meiner Anwesenheit in Lissabon weder im Museum, wo so viele Photographien von spanischen, italienischen u. a. Werken zu haben waren, noch in einem Kunstladen eine Abbildung erwerben.

Mögen diese Zeilen Anlass sein, dass man dem Ögemälde, welches von den deutschen Kunstforschern unbeachtet geblieben war, die verdiente Beachtung und Würdigung schenkt.

Regensburg. *ANTON WEBER.*

Von keinem andern Gemälde Dürer's ausser von dem verbrannten Heller'schen Altar für Frankfurt a. M. können wir eine so sorgfältige Vorbereitung durch *Handzeichnungen* nachweisen wie von dem wieder entdeckten Hieronymusbilde in Lissabon. Ja im Verhältnis zu der Grösse des Gemäldes und den darauf dargestellten Gegenständen übertrifft die Zahl der erhaltenen Handzeichnungen die der zu jedem andern Dürerbilde gehörigen. Der berühmte *Greisenkopf in der Albertina,* welchen der Entdecker des Bildes bereits herangezogen hat, ist massgebend gewesen für das Gesicht im allgemeinen, für den Bart, für die rechte Hand und für die Kappe. Aber dennoch hat der Künstler sich nicht sklavisch daran gehalten, er lässt in dem Gemälde etwas mehr von der gegen den Kopf gestützten Hand sehen, er übersetzt den Bart aus der unmittelbaren Naturtreue der Tuschzeichnung in die konventionelle und dadurch nicht bessere Formensprache des Gemäldes. Angesichts des neuentdeckten Bildes wird es uns auch klar, warum Dürer auf einem jetzt im *königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin* bewahrten Blatte den *Kopf noch einmal* zeichnete. Er wollte in dem Gemälde die Augen geradeaus blicken lassen, während die Albertinazeichnung den Greis mit niedergeschlagenem Blick wiedergiebt. An Durchführung und künstlerischer Intimität übertrifft die Wiener Zeichnung die Berliner bei weitem, und so war es denn ganz berechtigt, dass Dürer sich bei dem Gemälde hauptsächlich an jene hielt, trotz des veränderten Blickes sogar auch in der Stellung des Kopfes. Auf der Berliner Zeichnung ist der Kopf etwas mehr von vorn gesehen, wodurch eine unschöne Linie des Backenknochens herauskommt; diese ist in



Greisenkopf. Handzeichnung von Albrecht Dürer im Berliner Kupferstich-Kabinett.



Der heilige Hieronymus. Von Albrecht Dürer.
Lissabon, Nationalmuseum.

der Albertinazeichnung wie auch in dem Gemälde glücklich vermieden. Der Greis des Gemäldes blickt den Beschauer unmittelbar an, während der Greis der Berliner Zeichnung rechts an dem Beschauer vorbeiblickt. Das Auge hat in dem Gemälde bedeutend mehr Feuer als auf der Berliner Zeichnung. So hat Dürer sich auch an diese nicht sklavisch gehalten. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, dass Dürer zuerst die Albertinazeichnung und dann, nur um die veränderte Richtung des Blickes auf dem Papier zu haben, noch die Berliner Zeichnung entwarf. Seine beste Kraft hat er bei der Wiener ausgegeben, bei der Berliner hat er alles mit Ausnahme des Blickes als nebensächlich angesehen.

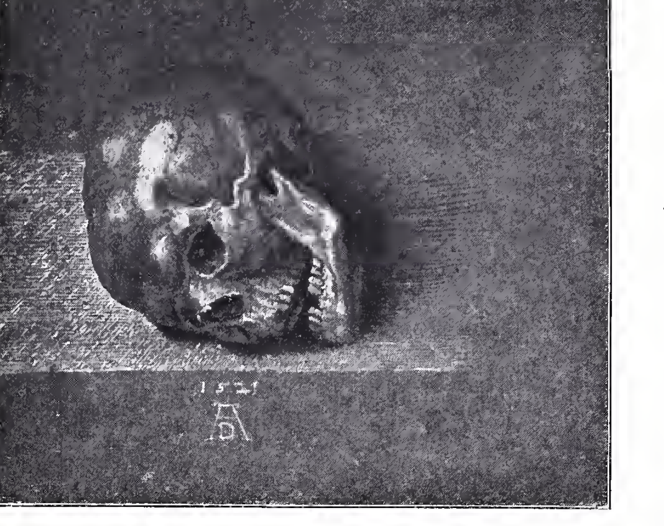
An diese Studien für den Kopf schliessen sich die *für den linken Arm und die linke Hand* auf einem anderen Blatt der *Albertina,* das wie die beiden Zeichnungen für den Kopf mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1521 bezeichnet ist. Die Hand in dem Gemälde entspricht genau der Hand auf der Zeichnung, es ist nicht, wie Thausing sagt, ein Kreissegment, auf welches sie zeigt, sondern der Umriss des Totenschädels; auch der Ärmelaufschlag ist in Zeichnung und Gemälde derselbe. In der linken oberen Ecke der Zeichnung hat Dürer den ganzen Arm im Zusammenhang mit dem Kopf noch einmal kleiner entworfen; er hat sich aber im Gemälde nicht genau daran gehalten, sondern lässt den Greis den Arm schärfer knicken, so dass der Unterarm in starker Verkürzung erscheint und das Eckige der Bewegung herauskommt, das für Dürer so charakteristisch ist. Auch der *Totenschädel,* auf welchen die Hand des Hieronymus weist, liegt in einer mit Weiss gehöhten Tuschzeichnung der *Albertina* vor, die ebenfalls mit Monogramm und Jahreszahl 1521 versehen ist. Die Ausführung in dem Gemälde entspricht dieser Naturstudie in allen Punkten. Um den Kreis der für das Gemälde notwendigen Handzeichnungen zu schliessen, ist in der *Albertina* noch eine Zeichnung vorhanden, welche das *Lesepult* mit einem aufgeschlagenen, zwei darunter liegenden geschlossenen Büchern und einer ebenfalls darunter stehenden ovalen Schachtel darstellt. Auch hier ist die Entsprechung zwischen Zeichnung und Gemälde vollkommen, nur dass der Rahmen des Gemäldes den linken Teil mit

Studie von Albrecht Dürer. Wien, Albertina.

der Schachtel abgeschnitten hat. An dem hölzernen Pult ist beiderwärts vorn ein aus zwei zusammengeknoteten Bändern bestehendes Lesezeichen befestigt, welches zurückgeschlagen und in das Buch eingelegt werden kann. Die mit Fell bedeckte Lederklappe des Einbandes ist zwischen die Blätter der rechten Seite eingeschlagen. Beiderwärts hängt aus dem unteren der beiden unter dem Lesepult liegenden Bücher ein Zettel heraus, auf welchem Dürer im Gemälde sein Monogramm und die Jahreszahl 1521 angebracht hat, während die Zeichnung das Monogramm nicht aufweist und die Jahreszahl 1521 am unteren Rande trägt. Verschieden in Gemälde und Zeichnung sind nur die beiden aufgelösten Bänder des untersten Buches: in der unmittelbar nach der Natur entworfenen Zeichnung sind sie natürlicher, in dem Gemälde konventioneller gelegt.[1])

Alle diese Blätter sind von dunkelviolettem Papier und haben die gleiche Technik, Tusche mit Bleiweiss gehöht. Sie sind von grösserer Frische und Naturwirklichkeit als das Gemälde, aber dennoch verrät jenes, soweit nach der kleinen Photographie zu urteilen ist, in jedem Pinselstrich die Hand und den Geist Dürer's. Der nachweisbare frühere Aufbewahrungsort in der Nähe der portugiesischen Stadt Setubal, des laut urkundlicher Notiz im Tagebuch Dürer's für einen Portugiesen gemalten Bildes und die Tradition über seine Provenienz legen ein neues Gewicht in die Wagschale für die Wahrscheinlichkeit, dass wir hier das Original vor uns haben. Aber selbst wenn dieses Bild nicht das Original sein sollte, woran unseres Erachtens kein Zweifel ist, so muss es eine getreue Kopie nach dem verlorenen Original Dürer's sein. Es wäre ja an und für sich denkbar, dass ein Künstler aus den Handzeichnungen Dürers das Bild zusammengestellt hätte, aber dieser Kompilator hätte sich dann jedenfalls strenger an die Zeichnungen gehalten. Gerade die kleinen Abweichungen davon verraten den frei mit seinem künstlerischen Eigentum schaltenden Meister.

Der Entdecker des Bildes vermutet, dass Dürer in der *Wahl des Gegenstandes* durch den Bau eines Hieronymitenklosters in der Heimat desjenigen beeinflusst wurde, dem er das Gemälde schenken wollte. Der Wortlaut von Dürer's Eintragung in sein Tagebuch lässt jedoch eher darauf schliessen, dass er erst, nachdem er das Bild fertig hatte, den Entschluss fasste, es seinem Freunde und Gönner Roderigo zu schenken. Gerade diesen Gegenstand für ein Gemälde zu wählen, veranlasste ihn wohl etwas anderes. In den Niederlanden, wo Dürer dieses Bild malte, war nämlich schon während des 15. Jahrhunderts die Darstellung des heiligen Hieronymus mit dem Totenschädel als Memento mori sehr beliebt. Dann scheint es ein berühmtes Original des Quinten Massys gegeben zu haben, welches den Greis in Halbfigur in seinem Studierzimmer hinter einem Tisch mit Büchern, Totenschädel und Kruzifix darstellte, wenigstens giebt es eine grosse Anzahl von derartigen Bildern, welche seinen Schülern und Nachfolgern angehören; das schönste unter ihnen besitzt die Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin (vergl. Ad. Goldschmidt im »Museum«, Jahrgang II). Dürer hatte den heiligen Hieronymus bisher nur in Stichen und Holzschnitten und nur in ganzer Figur dargestellt. Das Halbfigurenbild ist überhaupt für die niederländische Kunst zu Anfang des 16. Jahrhunderts charakteristisch, und so ist denn Dürer zu seinem Halbfigurenbilde des heiligen Hieronymus mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen wahrscheinlich durch seine künstlerische Umgebung in Antwerpen veranlasst worden.



Studie von Albr. Dürer. Wien, Albertina.

Dürer's Gemälde muss neben jenem vermutlichen des Massys früh zu hoher Berühmtheit gelangt sein. In einem schwachen Gemälde aus der Schule des Quinten Massys in der Accademia di S. Luca zu Rom ist die Figur mit Lesepult und Schädel nach dem Lissaboner Gemälde wiederholt, während auch die Bücherecke zur Rechten auf dem Schreibtisch auf ein Vorbild Dürer's hinweist, nämlich auf den Kupferstich von 1526 mit der Halbfigur des Erasmus. Ein gutes niederländisches Gemälde mit dem heiligen Hieronymus im Schloss auf der Isola bella des Lago Maggiore soll ebenfalls den von Dürer geschaffenen Typus wiederholen. Auch auf die Nürnberger Schule Dürer's scheint das Lissaboner Bild, wenigstens durch einen Bericht darüber, gewirkt zu haben: ein Bild von Georg Pencz in der Staatsgemäldegalerie zu Stutt-

1) Das 4. Heft des Repertoriums für Kunstwissenschaft, das während des Druckes dieses Aufsatzes erscheint, bringt auf S. 315 eine Notiz von Wilhelm Suida, in welcher die Vermutung ausgesprochen wird, dass die oben angeführten Albertinazeichnungen (die Berliner Zeichnung wird nicht genannt) zusammengehören und die Studien zu einer verlorenen Darstellung des hl. Hieronymus bilden.

gart schildert den Heiligen in Halbfigur hinter dem Studiertisch, auf dem der Schädel liegt, freilich auch mit dem Löwen.

Während die niederländischen Wiederholungen meistens durch Inschriften wie „Cogita mori“, sei eingedenk des Todes, oder „Homo bulla“, der Mensch ist eine Seifenblase, die lehrhafte Tendenz ausdrücklich betonen, hat Dürer solche ernüchternde Erläuterungen verschmäht und lässt das Bild allein durch sich selber sprechen. — Alle photographischen Aufnahmen des Lissaboner Bildes in grösserem Format, die wir haben machen lassen, sind leider so sehr misslungen, dass die kleine, ebenfalls ungenügende Photographie gebracht werden musste. Wir hoffen in einem späteren Heft eine bessere Aufnahme veröffentlichen zu können.

M. G. ZIMMERMANN.

Studie von Albr. Dürer. Wien, Albertina.

KUNSTGESCHICHTE IN BILDERN

So traurig die Verheerungen sind, die der Netzdruck im Verein mit der Momentphotographie bereits auf dem Gebiete der künstlerischen Illustration angerichtet hat, so sicher ist es, dass diese Allianz verrohend auf den Geschmack des Publikums wirken muss. Sagen wir uns auf der andern Seite zum Trost, dass der Nutzen, den eine verständig angewandte Autotypie für die Verbreitung von Anschauung jeder Art, für Belehrung in wissenschaftlichen und künstlerischen Dingen hat, doch unabsehbar gross ist. Ein Werk, wie die Kunstgeschichte in Bildern[1]), die uns jetzt beinahe vollendet vorliegt, wäre noch vor zwanzig Jahren gar nicht möglich gewesen, so reich und umfassend im Stoff, so übersichtlich und geschmackvoll geordnet und noch dazu spottbillig; die Foliotafel kostet zehn Pfennige. Das Werk ist einzig in seiner Art, ein in sich abgeschlossenes Ganzes, denn die höchst verdienstlichen Unternehmungen des Bruckmannschen Verlags, der klassische Bilderschatz und der Skulpturenschatz, sind periodische, zeitschriftartige Publikationen, in deren Plan es liegt, dass sie vielleicht niemals zum Abschluss kommen. — Von den fünf Bänden der Kunstgeschichte in Bildern hat den ersten, das Altertum, Professor Winter bearbeitet, alles andere lag oder liegt in den Händen von Professor Dehio. Die Anordnung ist systematisch nach den drei Künsten und innerhalb ihrer nach Gattungen (Tempel und Kirchen, Paläste und Wohnhäuser, Grabmäler, Andachtsbilder, Porträts u. s. w.) mit Rücksicht auf Zeitfolge, Schulen und Hauptkünstler gemacht, so dass das Gattungsmässige und Ähnliche und das Unterscheidende und Individuelle gleichermassen ins Licht tritt; das Bildwerk wirkt unmittelbar, und alle weitere Belehrung liegt in der Einordnung und in zweckmässigen Über- und Unterschriften. — Vergleicht man die einzelnen Bände, so bleibt der zuerst erschienene dritte der glänzendste, die Überlegenheit der italienischen Renaissance macht sich ohne Widerspruch geltend, denn welche andere Periode könnte sich an Mannigfaltigkeit der Gegenstände und des Ausdrucks mit dieser messen! Wer in diesem Bilderatlas die einzelnen Gruppen auf sich wirken lässt, den Palastbau und die Plastik der Frührenaissance, das florentinische Fresko, Bramante, mit allem, was er gewollt hat, Lionardo, Michelangelo und Raffael, endlich die Malerei der Venezianer, der wird hier Eindrücke empfangen, neben denen die Antike einen schweren Stand haben dürfte. Wenn also die Bildung unserer Gebildeten zu einseitig auf das klassische Altertum projiziert sein sollte, so kann die italienische Renaissance mit ihren tieferen Inhalten und ihren selbständigen, wirksamen Formen die Richtung herstellen. Die Menge wissenschaftlicher Arbeit, auf der die Auswahl und die Zusammenstellung beruht, wird den meisten, die diesen Atlas benutzen, gar nicht zum Bewusstsein kommen, und noch weniger die Sorgfalt, die bei der Bestimmung der Vorlagen für die Architekturbilder (photographische Naturaufnahmen, Zeichnungen, Holzschnitte) gewaltet hat. Was aber jedem auffallen wird, ist der zweckmässige Wechsel an kleineren und ganz grossen Abbildungen, die wichtigen Hauptwerken gewidmet sind: Skulpturen erscheinen bisweilen in mehreren Ansichten, Details von Gemälden oft in grösserem Massstabe. Gegenüber der

1) Kunstgeschichte in Bildern. Bd. I. Altertum, 100 Tafeln 10 M. Bd. II. Mittelalter (erscheint 1901). Bd. III. Die Renaissance in Italien, 110 Tafeln 10 M. Bd. IV. Die Renaissance im Norden, 84 Tafeln M. 8.50. Bd. V. Die Kunst des XVII. u. XVIII. Jahrh., 100 Tafeln 10 M. Gebunden jeder Band M. 2.50 mehr. Leipzig und Berlin, E. A. Seemann.

sogenannten reichen Illustration, die mit der Menge Eindruck macht und die Sinne abstumpft, so dass jeder Teil, wie bei einem kaufmännischen Geschäft nur rechnet und rechnet, der eine, was er fürs Geld giebt und der andere, was er bekommt, soll darauf hingewiesen werden, dass in diesem Bilderwerk alles überlegt ist und jede Abbildung ihren Zweck und darnach ihren Platz hat. Es ist ein wissenschaftliches Hilfsmittel, wie bisher keines vorhanden war, und man kann daraus beim blossen Blättern schon lernen, aber es bietet auch zugleich des Schönen genug zum mühelosen Genuss dar, mehr wie die kostbaren sogenannten Prachtwerke. Möchten vor allem nun unsere höheren Schulen und ihre Lehrer mit Dank hinnehmen und ausnutzen, was ihnen hier gereicht wird, viel und billig, bequem und handlich, das Lernen in einer Weise leicht gemacht, dass ein aufgeweckter Gymnasiast an dem entlegensten Neste zwar nicht in drei Stunden (wie in der bekannten Detmold'schen Schnurre) wohl aber in ebensoviel Jahren allein mit Hilfe dieses Bilderwerks sich zu einer Art von Kunstkenner machen könnte, — und hoffentlich werden ihm seine Herren Lehrer nicht einreden, dass für ihn nur der erste Band bestimmt und alles andere Allotria sei! Mir selbst als Primaner lieh einst ein feiner, freundlicher Lehrer der neueren Sprachen Kuglers Kunstgeschichte, die excerpierte ich mir und die Bilder — dachte ich mir dazu, denn nur für die Antike standen uns damals Otfried Müllers Alte Denkmäler zu Gebote. Welch ein Fortschritt in vierzig Jahren! — Der vierte Band enthält das 15. und 16. Jahrhundert ausserhalb Italiens: Niederländer, Deutsche und Franzosen, also vielerlei, was weniger eng zusammenhängt, so dass hier für Dehio die Aufgabe viel schwerer war, durch Bilder deutlich und mit Rücksicht auf das Wesentliche erschöpfend zu reden. Der Bearbeiter hat innerhalb der drei Künste eine Einteilung des Stoffes nach zwei Hauptabteilungen durchgeführt: dem nationalen Stil steht der italienische Einfluss gegenüber. Nun erscheint in der nationalen Abteilung beinahe die ganze Plastik und Malerei: z. B. unter den Nachfolgern der van Eyck auch Quinten Massys, von den Deutschen nicht nur Adam Krafft, sondern auch Peter Vischer, nicht nur Cranach, Grünewald und Hans Baldung, sondern auch Holbein, Burckmair und Altdorfer, so dass für die Abteilung des italienischen Einflusses nur einige entschiedene Romanisten aufbehalten worden sind, Giovanni da Bologna, Adriaen de Vries, die beiden Floris, Orley, Marten de Vos. Aber Frans Floris steht nur mit seinem Engelsturz in dieser Abteilung, mit einem Porträt (Wilhelm von Oranien in Kassel, das ihm übrigens nicht gehört!) dagegen in der ersten, Elsheimer findet sich hier mit einem Figurenbilde (Ruhe auf der Flucht), mit einer Landschaft dagegen unter den Landschaften des 17. Jahrhunderts im fünften Bande. Die gesamte Architektur ist in der Abteilung des italienischen Einflusses untergebracht, denn die Gotik des 15. und 16. Jahrhunderts wird in dem später erscheinenden zweiten Bande mit behandelt werden; hier in dem vierten finden wir nur gotische Grabmäler, Altäre und dergleichen in der nationalen Gruppe, und zwar unter die Plastik, mit der sie beginnt, gestellt, so dass die Architektur hier ganz ausfällt. Diese Übersicht mag zeigen, wie viel Belehrung schon in der Anordnung liegt. Äusserlich wird den grössten Eindruck neben der altniederländischen und französischen Plastik der in die deutsche Malerei eingefügte Holzschnitt und Kupferstich machen, es sind das weniger bekannte Gebiete und sie treten durch Dehio's Bearbeitung in ihrer Wichtigkeit vortrefflich hervor. — Im fünften Bande ist der ungeheure Inhalt des 17. und 18. Jahrhunderts — man vergegenwärtige sich, was das heisst: der italienische Barock, die spanische Malerei, Rubens und die ganze holländische Malerei, die französische Kunst des 18. Jahrhunderts — meisterhaft auf nur hundert Tafeln vereinigt, zehn weniger als der Renaissanceband umfasst. Das war bei der Menge des Gemalten nur unter Verzicht auf das Vielerlei durch Mitteilung wichtiger Haupteindrücke zu erreichen, durch einzelne schöne, grosse Abbildungen und wirksame Zusammenstellungen. Wir finden hier von Murillo eine Immaculata, von Velazquez die Trinker, die Schmiede und das Lanzenbild, von Rembrandt die Nachtwache, die Radierung mit den drei Kreuzen, das Hundertguldenblatt und die Landschaft mit den drei Bäumen, ein Regentenstück von Elias, von Frans Hals ein Haarlemer Schützenbild (1627), von Ruisdael die Dresdener Jagd in grossem Formate. Ferner in Zusammenstellungen zwei Fresken der Caracci aus Palazzo Farnese neben Guido Reni's Aurora; italienische und nordische Landschaften nebeneinander; vlämische und holländische Figurenbilder nach Gattungen: Porträts, Charakterköpfe, Tierstücke; die Sittenbilder wieder nach Unterarten gesondert: Dorf- und Strassenbilder, Innenräume, Bauernbilder u. s. w. Einleuchtend macht sich auf diese Weise immer der Zwang der Gattung geltend, das Gemeinsame der einzelnen Künstler, zu deren Charakterisierung dann oft ein einziges gut gewähltes Bild genügt. Voller treten die Hauptmeister mit Werken aller Art hervor, Murillo und Velazquez (in dieser Reihenfolge), Rubens — überaus prächtig! — van Dyck (die Königskinder auf Tafel 51 sind nicht aus Windsor, sondern aus Turin) und Rembrandt. Einer von diesen ganz Grossen fehlt, Ravesteyn, von dessen Hauptwerken leider noch nichts photographiert ist. Van der Helst findet sich nur mit Einzelporträts, Gruppenbilder fehlen von ihm und von Thomas de Keyser; man muss und kann nicht immer von allem haben. Dieser fünfte Band beginnt mit dem Barock. Die Architektur, die ja für die heutige Zeit wieder Bedeutung gewonnen hat, ist musterhaft klar und übersichtlich dargestellt. Zuerst Kirchen, italienische und süddeutsche, in perspektivischen Ansichten und Schnitten, zum Teil von Grundrissen begleitet, die Hauptdenkmäler immer in grösserem Massstabe; daran schliessen sich französische und englische Kirchen. Dann folgt die innere Ausstattung, und darauf ein Blatt mit den einfachen protestantischen Kirchen Deutschlands (Dresden, Potsdam). In diesen zehn Blättern steckt ein ganz erstaunliches Stück Arbeit, das wir nun ohne Mühe geniessen. An die Barockpaläste schliesst sich die Skulptur: Bernini, die Franzosen, Schlüter. Nun kommt die Malerei in einem Zuge ohne Unterbrechung: Italiener von den Caracci an, Franzosen (die Maler Ludwigs XIV., Poussin und Claude Lorrain mit besonderer Betonung), Spanier, Rubens, die Holländer bis zum Schluss. Zweimal wiederholt sich nun noch die Dreiteilung der Künste (Architektur, Plastik, Malerei). Zunächst im Rokoko, wo die Dresdener Architektur vorangestellt ist und auch übrigens Deutschland (Wien, Ludwigsburg, Sanssouci, für die Innendekoration, München, Würzburg, Berlin) neben Frankreich nachdrücklich hervortritt, während in der Skulptur die Franzosen das Reich beinahe allein haben und in der Malerei neben Boucher, Watteau u. s. w. nur noch Tiepolo in Betracht kommt. Auch dieser Überblick ist vortrefflich. Dann hebt die klassizistische Architektur am Ende des 18. Jahrhunderts an, und ihr folgt allerlei Skulptur und Malerei in Deutschland, Italien (Canova), Frankreich und England, zeitgeschichtlich beachtenswert, aber an sich wenig erfreulich, den Schluss bildet etwas Illustration und Radierung. Es ist ja schade, dass es nötig war, die hohe Intuition so zu schliessen und dass auf das einheitliche und glanzvolle Bild des Rokoko nichts anderes mehr folgen konnte als ein Potpourri, das uns sanft in das 19. Jahrhundert hinüberleitet, aber Dehios

Sorgfalt hat nicht versagt, und sein Geschmack hat uns auf diesen letzten vierzehn Tafeln noch gegeben, was zu geben war. Der ganze Band aber wird nach seinem äusseren Eindrucke und in seiner Anziehung höchstens von dem Renaissancebande übertroffen. — Obwohl hervorragende Kunstpädagogen wie Alfred Lichtwark darin recht haben werden, dass unsere heutige Bildung vorläufig mit Archäologie genügend gesättigt ist und es mehr darauf ankommt, Liebe und Verständnis für diejenige Kunst, die etwa mit Giotto beginnt, zu erwecken und zu verbreiten, so fängt doch jede grosse Kunstgeschichte immer wieder aufs neue mit Cheops und Assurnazirpal an. Denn wie ein Schiff ohne seinen Ballast nicht schwimmen würde, so kann ein Werk wie dieses die solide und gewohnte Grundlage des klassischen Altertums von Mykenae bis Konstantin, mit Phidias, Praxiteles, Lysipp und allem weiteren an Namen und Sachen, was nun einmal in unseren lehrenden und lernenden Philologen sein zahlreiches, festes Publikum gefunden hat, nicht mehr entbehren, vielleicht schon um seiner Finanzierung willen nicht, so dass dieser Altertumsband einen grossen Teil der Kosten des Unternehmens tragen müsste und könnte. Dass ein berufener Kenner des Fachs wie Professor Winter seine Sache vortrefflich machen würde, war vorauszusehen. Es kann sich also nur noch fragen, wie sich seine Arbeit dem Dehio'schen Plane anfügt, und welchen Eindruck nun die Antike unter all dem Modernen macht. Egypten und der Orient sind, wie es sein musste, ganz kurz behandelt, dann folgt auf einigen Tafeln die mykenische Kunst und darauf in einem Zuge die griechisch-römische Architektur. Innerhalb ihrer und der sich anschliessenden Plastik sind dann Stile, Schulen und Gattungen unterschieden. Die Darstellung der Architektur auf etwa dreissig Tafeln schliesst sich in ihrer Zweckmässigkeit und Klarheit würdig an Dehio's Architektur des Barock an. Neben den Umrisszeichnungen finden sich reichliche Ansichten von Baugruppen und einzelnen Gebäuden nach gut gewählten Originalphotographien. Die Plastik umfasst reichlich fünfzig Tafeln, Anordnung und Auswahl sind musterhaft. Was das Gesamtbild im Verhältnis zu den übrigen Abteilungen anlangt, so ist zunächst ja der Bestand der Denkmäler in der Hauptsache bekannt; Neues, wodurch jene anziehen und überraschen, konnte also hier selten gegeben werden, wie der Wagenlenker aus Delphi auf Tafel 39. Vielleicht wäre es sodann für den Eindruck vorteilhafter gewesen, wenn noch häufiger, als es geschehen ist, grössere und in ihrer Erscheinung imponierende Abbildungen gegeben und dafür von den vielen kleineren manche weggelassen wären, da es sich ja doch meist um bekannte und vielerwärts veröffentlichte Sachen handelt, z. B. die puppenstubenartigen Figurengiebel von Olympia und Aegina oder die Umrisszeichnungen aus dem Parthenonwerk von Michaelis. Also etwas weniger Erudition und etwas mehr grosse Erscheinung, wodurch jetzt die modernen Abteilungen entschieden der Antike gegenüber dominieren. Manche Abbildungen machen an sich kaum einen Eindruck, z. B. der graziöse sogenannte Narkissos aus Neapel, der hier ganz untersetzt und dickbeinig geraten ist. Aber den Kreisen, für die zunächst dieser Teil des Atlasses bestimmt ist, wird es hauptsächlich auf die Gegenstände und die Vollständigkeit, weniger auf die einzelne schöne Erscheinung ankommen, so dass die Bearbeitung auch hier das für ihren Zweck Richtige getroffen haben wird. Einen vorzüglichen Eindruck macht die antike Malerei auf vierzehn Tafeln, sowohl in der Auswahl und Anordnung (nach Landschaften in Griechenland, Unteritalien, Etrurien u. s. w., innerhalb ihrer chronologisch) als auch in der einzelnen Erscheinung: manche attische Vasenbilder, die ficoronische Ciste, das Alexandermosaik, viele Rand- und Tafelmalereien sind vortrefflich herausgekommen. Selbstverständlich nur soweit es möglich war, denn vieles ist ja hier in einem Zustande der Zerstörung, wie man ihn in den anderen Abteilungen der Malerei äusserst selten zu beklagen hat, — die Abbildungen des Atlasses geben uns da eine recht treue Vorstellung von der Wirkung der Originale, etwas von dem Duktus, dem Stil des Bildwerkes. In Pompeji hört dann das Fragmentarische auf, und die vollen, gut erhaltenen Bilder fangen an zu sprechen, aber noch wichtiger als was sie uns sagen, ist ihre dekorative Behandlung, und seit man sie hiernach in Gruppen geteilt hat, wird es allmählich für den Durchschnittskunstfreund nötig werden, dass er diese pompejanischen Stile (bis jetzt sind es vier) ohne Besinnen erkennen und unterscheiden könne. Die einfachste Anleitung dazu findet jedermann in dem ersten Bande des Springerschen Handbuchs, wo sich Michaelis mit bewundernswerter Kürze fein und klar über die verschiedenen Stoffkreise der griechischen Malerei ausgesprochen hat. Wenn es irgend etwas Erfreuliches giebt in unserem jetzigen litterarischen Treiben, so ist es die immer weiter greifende Popularisierung des Wissens durch unsere besten Männer, die selbst Forscher sind. — Rühmend muss noch in Winter's Bande die genaue, zuweilen in ihrer Ausführlichkeit einem Text gleichkommende Redaktion der Über- und Unterschriften hervorgehoben werden. — Und nun mag es genug sein mit diesen Bemerkungen, die das grossartige Werk nur in seiner Eigentümlichkeit erläutern wollten; von dem Wortvorrat der Reklame ist dabei kein Gebrauch gemacht worden.

Adolf Philippi.

KLEINE NOTIZEN

Ludwig Kühn-Nürnberg, von dessen Hand die meisterliche Originallithographie herrührt, die diesem Hefte beigegeben ist, wurde auf der grossen Berliner Kunstausstellung dieses Jahres durch die kleine goldene Medaille ausgezeichnet. In wie hohem Grade er eine solche Ehrung verdient hat, einen wie hervorragenden Meister der graphischen Künste wir in ihm bewundern müssen, davon giebt schon die beiliegende Arbeit Zeugnis ab. Welch ein Leuchten der Farbe, welche schöne malerische Wirkung, welche grosse einfache Auffassung der Natur und endlich welche Beherrschung der technischen Mittel! Alle diese Eigenschaften offenbaren auch die zahlreichen farbigen Lithographieen und Radierungen, die z. Zt. in der Berliner Kunstausstellung zu einer Sammelausstellung vereint sind. Wenn schon die Interieurs nach W. Firle, besonders die »Singenden Mädchen«, sowie die Landschaftsradierungen den grossen Künstler verraten, so zeigt sich *Kühn* vor allen Dingen auf der Höhe in seinen Arbeiten nach Rembrandt. Es ist fabelhaft, wie stark die Schönheit des Originalgemäldes beispielsweise in dem Bildnis einer »Alten Dame«, wie in dem einer »Alten Frau«, wie auch in dem »Selbstporträt nach Rembrandt« zum Ausdruck gebracht worden ist. Eine Perle aber, geradezu ein Kleinod, ist »Paulus im Gemach« nach Rembrandt. Die Frische der Arbeit, die malerische Abwägung der Töne, die Wiedergabe des wunderbaren Helldunkels ist so trefflich, dass man beinahe Arbeiten von der Hand des grossen Niederländers selbst zu sehen glaubt. *P. W.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

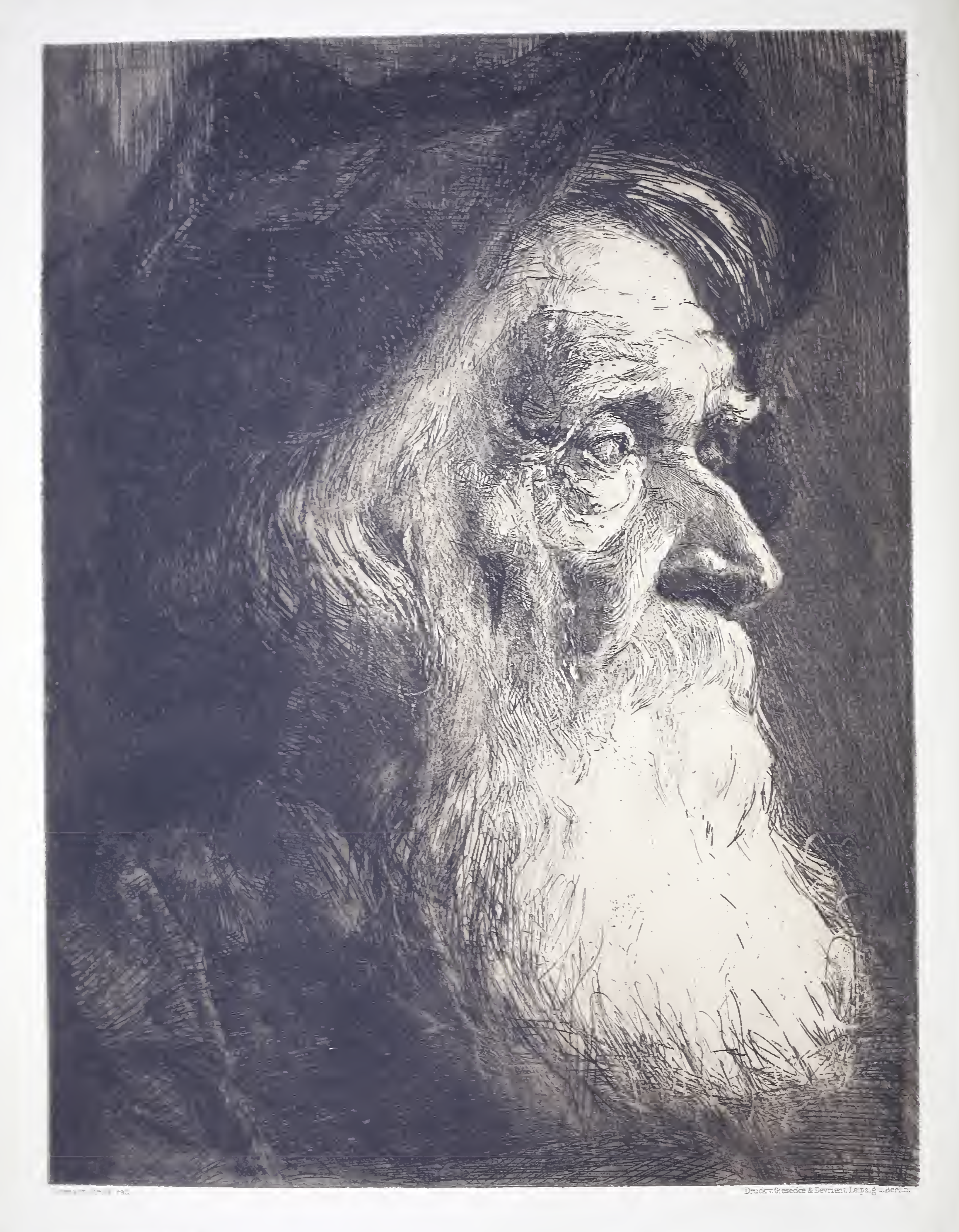


Birken am Waldsee.

Original-Lithographie von Prof. L. Kühn, Nürnberg.







Druck v. Giesecke & Devrient, Leipzig u. Berlin



Von der Wiener Stadtbahn: Der Kaiserliche Hofpavillon in Hietzing.

OTTO WAGNER

VON LUDWIG HEVESI.

II.

OTTO WAGNER ist am 13. Juli 1841 in Wien geboren. Er war fünf Jahre auf dem Gymnasium im Stift Kremsmünster, bezog dann das Wiener Polytechnikum, die Berliner Bauakademie und schliesslich die Wiener Akademie. Hier waren es van der Nüll und Siccardsburg, besonders der zweite, der »Konstruktive« unter diesen Zwillingen, die ihn erzogen. Er wuchs gleichsam in der struktiven Religion Siccardsburg's auf. Kurze Zeit war er auch bei dem alten Förster. Er wurde übrigens alsbald selbständig. Schon im Jahre 1862 gewann er bei dem Wettbewerb um den Wiener Kursalon den ersten Preis. Ausgeführt wurde sein Entwurf nicht; »Gott sei Dank«, sagt er, denn es sei eine jämmerliche Arbeit gewesen. Er hält sich überhaupt für eine »sich spät entwickelnde Natur«, ihm sei »der Knopf erst mit vierzig Jahren aufgegangen.« Auch in seinem Buche »Moderne Architektur« erklärt er, der Architekt könne bis zu seinem vierzigsten Jahre nur Werke schaffen, »auf die er in seinen späteren Tagen kaum mit Befriedigung zurückblicken wird.« In der That hört er von seinen Frühwerken nicht gern sprechen. Er baute eben wie die Zeit baute, allenfalls mit mehr struktiver Gesundheit und Detailwitz als verschiedene andere. Wir erinnern uns, wie er in Budapest 1873 eine Synagoge baute, einen quasi-maurischen Ziegelrohbau mit farbigen Einzelheiten. Ihm ist diese That schon fast aus dem Gedächtnis geschwunden. Dann entstand eine grosse Zahl von Zinshäusern: Rathausstrasse 3, Stadiongasse 6—8, Schottenring 23, der Baublock am Anfang des Rennwegs, die Häusergruppe an der Ecke der Wienzeile und Kösslergasse u. s. f. Anfangs waren es Variationen über Themen der späteren Renaissance, immerhin freieren Sinnes hingeschrieben und bedürfnismässig durchempfunden. In den neunziger Jahren erst sprengt der neue Geist die alte Form. Die Rennweg-Gruppe sieht schon sehr modern

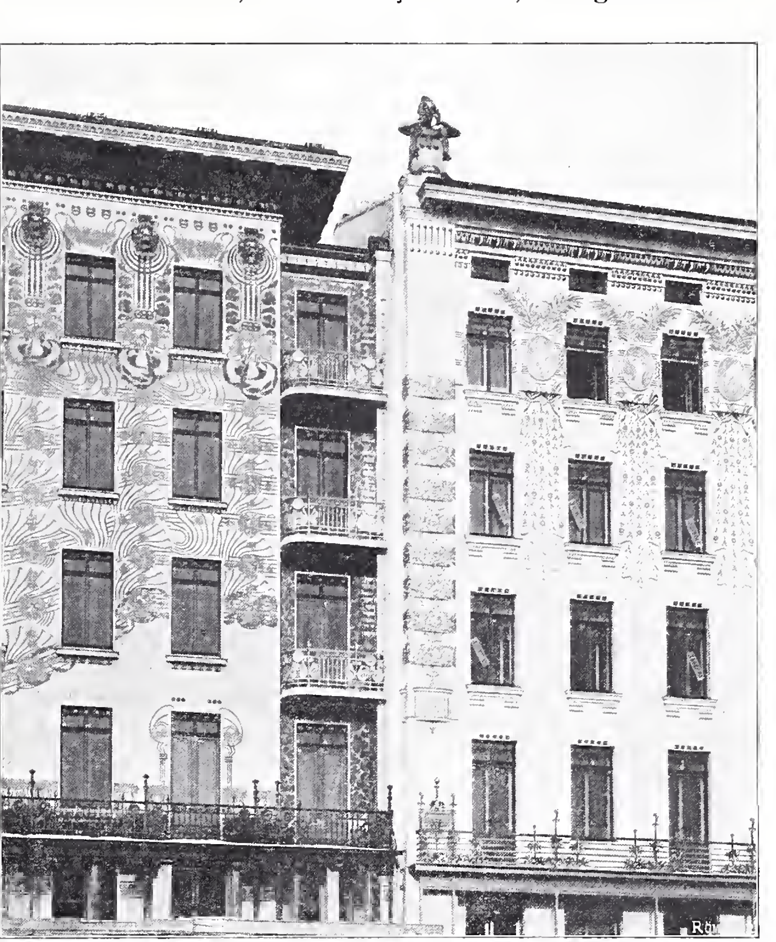
aus in ihrem Verschmähen des Palastmässigen, der schwindelhaften, an Potemkin'sche Dörfer erinnernden Fassaden. Er pflegt bereits den glatten Putzbau, dessen Flächen er hier allerdings noch mit Reliefornament überstreut, das an Rokoko erinnert. Das erwähnte, jetzt Hoyos'sche Palais in dieser Gruppe zeichnet sich durch eine grosse eingeteilte Fassade mit einer originellen Loggia, jedoch ohne Säulen u. dgl., besonders aber durch sinnvolle Ausgestaltung des Innern, man möchte sagen: bis zur absoluten Wohnlichkeit aus. In dieser Hinsicht ist übrigens auch seine eigene, Sommer und Winter bewohnte Villa im Halterthal zu Hütteldorf (bei Wien) mustergültig. Sie ist schon um 1885 erbaut, in einer Art freier Renaissance, mit allerlei farbigem orientalischen Schmuck (chinesischen Vasen u. dergl.). Jetzt baut er ein ganz modernes Atelier daran, dessen Glaswand eine ganze Landschaft in fünf grossen Opalescent-Fenstern (treffliche Arbeit von Adolph Böhm) bildet.



Unterfahrt des Kais. Hofpavillons.

Sein vorderhand letztes Wort in modernem Privatbau sagt er in den drei Häusern der Wienzeile. Hinsichtlich des Äusseren verweisen wir auf unsere Abbildung, die freilich die Farbe schuldig bleibt. Das Eckhaus, mit der oben eigentümlich eingebuchteten Eckloggia, ist weiss mit vergoldetem Reliefornament (die Medaillons von Kolo Moser), die mit der Hand am Munde herunterschreienden Halbfiguren des Daches (von Schimkowitz) vergoldete Bronze. Das Haus links ist ganz mit Fliesen (Wienerberger Fabrik) belegt, deren grosses Blumenornament in pikant gedämpftem Rot und Grün nebst den feinen polychromen Friesstreifen und dem hellgrünen Metall der Balkone einen neuwienerisch fröhlichen Eindruck macht. Es ist in der That genius loci in dieser Bauweise, die übrigens erst nach der letzten Ausgestaltung dieses »Wien-Boulevards«, mit Baumreihen und modernen Neubauten, zu ihrem vollen Rechte gelangen wird. Die innere Einrichtung dieser Häuser, in durchaus modernen Formen, wie aus einem Guss, künstlerisch und praktisch zugleich, ist eigentlich etwas Epochemachendes. Sie wird auch gewiss bald in diesem Sinne gewürdigt werden. Ohnehin hat seine Interieurkunst schon vor einigen Jahren die Feinschmecker alarmiert. Auf der grossen Jubelausstellung 1898 sahen sie von ihm ein Schlafzimmer und Badezimmer, in denen wirklich alle Appetitlichkeiten beisammen waren, vom polierten Dunkelgrün des Holzwerkes bis zur krystallenen Badewanne. Dort sah man auch von ihm ein grosses Glasgehäuse, in dem die Firma Klinkosch ihre Silbersachen ausgestellt hatte, eine Art polyedrisches Zelt aus Spiegelglasscheiben. Und als in demselben Jahre alle die prächtigen Adressen ausgestellt waren, die dem Kaiser zum fünfzigsten Jahrestag seines Regierungsantritts dargebracht worden, da schoss wiederum Wagner den Vogel ab. Die Akademie der bildenden Künste hatte ihre Adresse durch ihn entwerfen lassen. Er machte keine Buchdeckel, die eigentlich schwere Barock-Fassaden in getriebenem Silber mit Säulen, Giebeln und Statuen waren — es gab in der That solche — er bot wirkliche Buchdeckel, aber sie waren es mit Talent und Geschmack. Der Vollständigkeit halber seien aus seinem Schaffen vor 1890 noch das Haus der Länderbank (mit interessanter Fassadeneinteilung und stattlichem Kassenhof) und der Umbau des Dianabades (1875) erwähnt, wo das struktive Element in den Vordergrund tritt und klar und sauber durchgeführt ist. In diese Zeit fallen dann noch gewisse denkwürdige »Scheinarchitekturen«, die ihm anvertraut wurden. Wien, wo einst ein Fischer von Erlach grossartige Gelegenheitswerke dieser Art (Triumphbogen am Stockineisenplatz u. a.) errichtet hat und bei den Hoffesten in der »Favorita« (jetzt Theresianum) das Barock Karl's VI. die Scheinbaukunst zu seltener Üppigkeit gedeihen liess, ist ein historischer Boden für solche weitausgreifende Bauphantasien. In diesem Sinne entwarf Otto Wagner die Bauten für den Makart'schen Festzug zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaisers Franz Josef (April 1879); Tribünen, Pavillons und den grossartigen Festplatz vor dem Burgthor mit dem Kaiserpavillon. Und als im Mai 1881 die Braut des Kronprinzen Rudolf ihren Einzug hielt, war es wieder Otto Wagner, der ihren Weg schmückte; die Hauptobjekte waren der Empfangspavillon am »Naschmarkt« und die Umgestaltung der Elisabethbrücke in eine grosse Pergola mit zwei Säulenreihen. Er wusste auch mit solchen Prämissen wirkliche Kunstwerke zu schaffen.

Im Jahre 1894 wurde Otto Wagner zum Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste, als Hasenauer's Nachfolger, und zum k. k. Oberbaurat ernannt. Kunstwelt und Publikum nahmen es als etwas Selbstverständliches hin, ohne freilich zu ahnen, dass damit ein neuer Geist auf die Bühne trat. In demselben Jahre begann Wagner die Arbeit an den Plänen für die Wiener Stadtbahn, die 1897 vollendet wurden. Die Stadtbahn ist die erste grosse That einer modernen Baukunst in Wien. Eigentlich war sie schon anders ausgearbeitet, im gotischen Ziegelrohbau, die Viadukte alle mit Zinnenreihen besetzt, wie Umfassungsmauern einer mittelalterlichen Burg. Es wäre ein monumentales Unglück für Wien gewesen. Dem Handelsminister Grafen Wurmbrand, der diesen Anachronismus umstiess und auf Wagner's Seite trat, verdankt Wien seine schöne moderne Stadtbahn. Zwar die ersten Objekte waren auch so noch nicht gerade modern, das Historische spukte in ihnen nach, aber die Woge des neuen Zeitgeschmacks wälzte sich gar rasch über die alte Kultur der Welt, rasch genug für die Wiener Stadtbahn. So ist sie dennoch ein Bild völliger Emanzipation von vorgefassten Schulmeinungen geworden, der reine Ausdruck einer neuschaffenden künstlerischen Individualität. In allen diesen Stations - Gebäuden, Pavillons, Brücken, Brustwehren, Tunnelthoren und so weiter illustriert sich der Wagner'sche Satz: »Die Kunst ist für den Menschen da, nicht der Mensch für die Kunst«. Es herrscht in aller Aufrichtigkeit der Zweck, aber er erweist sich immer wieder als der unerschöpfliche Fruchtboden für künstlerische Einfälle. So zweckmässig als möglich, das bedeutet: so natürlich als möglich. Alle Dispositionen klar und einfach, die Hauptsache in die Konstruktion gelegt, das Materiale unzweideutig, die künstlerische Durchführung materialgemäss. In der Hauptsache war man auf Putzbau und Eisen angewiesen, man schämte sich selbst der alltäglichsten Nutzformen des Eisens nicht, aber auch diese erwiesen sich als künstlerisch brauchbar. Gerade die Beschränkung regte den Geist zur Veredlung des Gewöhnlichen an. Selbst das kleinste Stationsgebäude hat etwas Typisches, es ist von selbst eine Art Wiener Stadtbahnstil entstanden. Die imposanten Brücken bei Währing und in Gumpendorf, der reiche Hofpavillon in Hietzing und noch andere Objekte sind gewiss Werke, die immer als Schöpfungen eines wirklichen Zeitstils gelten werden. Otto Wagner legt ausdrücklich ein grosses Gewicht auf die Erfindung, den positiven »Einfall«; das wird ja jeder thun, der gleich ihm »eine gewisse natürliche Findigkeit« besitzt. Ihm fällt jeden Augenblick ein künstlerisches oder technisches Auskunftsmittel ein, das ganz neu erscheint. Man betrachte etwa eine Nebensache, wie den Teppich im Kaiserzimmer des Hofpavillons, dessen Zeichnung direkt die Wege weist, die der Passagier in diesem fremden Raume zu gehen hat. Der Fuss folgt unwillkürlich den Linien und kann nicht irre gehen. Die beiden Pavillons am Karlsplatze sind in ihrer Weise Meisterwerke. Um die Betrachtung der Karlskirche nicht zu stören, hat der Architekt diese so klein gemacht, als ihm gestattet wurde. Zierliche, leichte Gebilde in poliertem, weissem Marmor, Eisen und secessionsgrünem Dekor. Die Mauern sind nur 10 cm dick und bestehen aus einer äusseren, bloss 2 cm dicken Marmorplatte und einer inneren 5 cm starken Gipsdiele; dazwischen 3 cm Luft. Dadurch wird der Innenraum (mit den Kassen) gut heizbar, das blanke Äussere aber mit eingestocktem Goldornament ist ganz nach Bedarf zu waschen, so dass Russ und Schmutz der Strasse ihm nichts anhaben. Die landläufigen Bedenklichkeiten wegen »Verbauung des Blickes auf die Karlskirche« u. s. f. sind auch alsbald verstummt. Einer der interessantesten Teile der Stadtbahn ist noch nicht vollendet; es ist die Strecke im Donaukanal, die wieder sehr eigentümlich als Galeriebahn angelegt ist, d. h. auf



Häuser an der Wienzeile.

einer Seite offen, während die Abdeckung als Trottoir dient. Immer erwächst dem Künstler unmittelbar aus der Lokalität und ihrer Topographie die zweckmässige Konstruktion. Seine Kunst wächst aus dem Boden, wie ein anderes Naturgewächs.

Die Arbeit für die Stadtbahn ging neben der Lösung anderer echter Grossstadtaufgaben einher. Die heutige Grossstadt ist, wie Wagner in »Moderne Architektur« schreibt, »das Modernste des Modernen in der Baukunst«. Solche Menschenanhäufungen mit solchen Raum- und Massenbegriffen, mit einer solchen Fülle neuer, architektonisch zu lösender Fragen gab es früher nicht. Hier kam nun unser Weltstadtkünstler in sein Element, er durfte im grössten praktisch und schön sein. Das war wenigstens eine Seite des Monumentalen, für das er veranlagt ist und das ihm die Verhältnisse einstweilen nicht anders darbieten wollten. Er hatte keine Kirchen und Burgen, Theater und Museen zu bauen, dafür bekam er jetzt eine grosse Grossstadt einzurichten, ganze Viertel neu zu entwerfen. Den Donaukanal mit seinen Quais und Brücken neu zu gestalten, die Verkehrswege nach der Peripherie künstlerisch durchzubilden. Lauter Aufgaben, die sich einerseits mit denen des Ingenieurs, andererseits mit denen des Volkswirts berühren. Aber »dem Baukünstler«, schreibt Wagner, »muss es mit der Zeit gelingen, seinen Einfluss auch auf das Gebiet des Ingenieurs auszudehnen«, und er hat in Wien einen guten Anfang dazu gemacht. Unter seinen einschlägigen Werken ist bisher das sogenannte »Nadelwehr« in Nussdorf (Wien) das künstlerisch bedeutendste. Es ist ein Fächerwehr in Form einer Brücke über den Donaukanal, mit einem System von »Nadeln«, die ins Wasser gesenkt werden, um es zu stauen und den Kanal in einen Hafen zu verwandeln. Das Material ist Eisen und Granit. Der architektonische Aufbau der Brücke charakterisiert sich durch zwei mächtige, Löwen tragende Pfeiler, die durch stromaufwärts stemmende Widerlager verstärkt und mit vergoldeten Bronzekränzen geschmückt sind. Sie bezeichnen die Enden der Brücke auf der Stadtseite, während die Stromseite ihnen entsprechend durch zwei niedrigere maskengeschmückte Pfeiler mit elektrischen Laternen begrenzt ist.

Vielleicht kommt auch noch die Zeit, wo der Entwurf für die Akademie hervorgeholt wird. An die Währinger Kirche denken wir weniger selbstverständlich; ist doch eben erst in der Wiener Donaustadt der Grundstein zu einer grossen Jubiläumskirche, vom Schmidtschüler Prof. Luntz, gelegt worden, deren gotisch-romanischer Übergangsstil schon bei dem Wettbewerb als etwas verzweifelt Antiquarisches empfunden wurde. Es ist eben kein Geschmacks-Risiko dabei, einen von Lübke ordnungsgemäss gebuchten Übergangsstil getraut sich jeder Komitee-Obmann vor den vornehmen Beitragspendern zu verantworten. Wagner geht bei seiner Währinger Kirche von dem Gedanken aus, dass es endlich Zeit sei, dem modernen Menschen andere als mittelalterliche Bedingungen für seinen Gottesdienst zu bieten. Kein Variété und kein Konzertsaal dürften heute so sicherheits- und gesundheitswidrig gebaut werden, wie eine Kathedrale in der modernen Weltstadt. Mit so wenig Ausgängen für den Fall einer Panik, mit Steinboden und Zugluft, unventilierbar und unheizbar, ohne Rettungszimmer, Brunnen, Klosetts, dabei aber auch noch zum Sehen und Hören schlecht eingerichtet. In der Wiener Karlskirche sehen den Hochaltar nur 69 Prozent der Besucher, in Wagner's Kirche $92^1/_2$ Prozent. Und dabei kostet sie per Kubikmeter nur 9 Gulden, gegen 17, 14 und 12 Gulden bei anderen neueren Wiener Kirchen. Der Anlage nach ist Wagner's Bau eine axiale Anordnung von Rundkirche mit Kuppel (50 m hoch), viereckigem Glockenturm (75 m) und einem Pfarrhof mit pergolaartigen Halbkreisflügeln für Denkmäler. Das Licht erhält der Raum durch sieben grosse Opalescentfenster; Hochaltar und Kanzel sind in den Raum vorgeschoben, dagegen alles Hinderliche, wie Eingänge, Seitenaltäre, Beichtstühle in die vier ganz kurzen Kreuzarme verwiesen; die strahlenförmige Eisenkonstruktion der Decke bleibt sichtbar und wird entsprechend dekoriert. Innen ist weisser Stuck mit aufgetragenem und goldgehöhtem Ornament massgebend, aussen alles weisser Putz mit Kupferdetails. Der Entwurf für die Akademie der bildenden Künste verlegt diese Anstalt in eine parkierte Landschaft am Rande der Stadt. Den Kern bildet ein festlicher Kuppelbau zwischen frei stehenden, oben abgerundeten Säulenschäften, alles reich in vergoldeter Bronze montiert. Rechts und links schliessen sich mittels Loggien zwei besondere Gebäude für Galerie und Bibliothek an. Studienräume und Werkstätten sind in der Parklandschaft verteilt. Alles ist mit moderner Zweckmässigkeit eingerichtet, auch für Freilichtstudien, für Kolossalgemälde (mit Versenkungen) u. s. f. Früher stellte man vor allem einen effektvollen Renaissancepalast hin, . . . die Schule mochte dann sehen, wie sie in den unzweckmässigen Räumen zurecht kam.

In seinem vielgelesenen Buche: »Moderne Architektur« (Wien, Schroll's Verlag, mehrere Auflagen) hat Otto Wagner seine Ansichten als Ratschläge für seine Schüler festgelegt. Kurz, eindringlich, sogar in Kraftausdrücken sagt er, was ihn sein bisheriges Leben gelehrt hat. Das moderne Leben, das »einzig der Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens sein kann«; alles Übrige sei »Archäologie«. Wir brauchen keine »Renaissance der Renaissance«, sondern eine »Naissance« findet statt, eine wirkliche Neugeburt, durch Neuschaffen. Die »Stilfanfaren« der »Stilapostel« in den letzten fünfzig Jahren haben nur von einem künstlerischen Katzenjammer zum anderen geführt. Nach Wahrheit muss gestrebt werden; der Verstand, der ja jetzt alle unsere Thaten beherrscht, muss an die Stelle der Romantik treten. »Etwas Unpraktisches kann nie schön sein«; alles, was nicht aus dem Zweck kommt, ist »Lüge«. Bei dem Streben nach Wahrheit »werden Charakteristik und Symbolik wie von selbst entstehen«. Er will »den modern Schaffenden ein kräftiges, ermunterndes Vorwärts zurufen und vor allzu grosser und inniger Anbetung der Alten warnen, damit ein wenn auch bescheidenes Selbstbewusstsein



Von der Wiener Stadtbahn: Wartesaal des Kaisers im Hofpavillon.

wieder ihr eigen werde, ohne welches eine grosse That überhaupt nicht entstehen kann«. »Das Einfache, Praktische, beinahe möchte man sagen Militärische unserer Anschauungsweise muss in dem Spiegelbilde der Zeit ausgedrückt werden«, aber doch mit Phantasie und Geschmack, denn Realismus und Idealismus sind nicht unvereinbar. Übrigens ist jede Bauform aus der Konstruktion entstanden, also werden die unserer Lebensführung entsprechenden zahlreichen neuen Konstruktionen auch neue Formen und allmählich einen neuen Stil gebären müssen. Semper hat es »in etwas exotischer Weise« nachgewiesen, dass jede Formgebung langsam und unmerklich vor sich geht, allein »er hatte, wie Darwin, nicht den Mut, seine Theorien nach unten und oben zu vollenden, und hat sich mit der Symbolik der Konstruktion beholfen, statt die Konstruktion selbst als Urzelle der Baukunst zu bezeichnen«. Immer wieder betont Wagner die »richtig erwogene Konstruktion« als die Hauptsache, aber als erfinderischer Künstler, der er ist, glaubt er, dass »der Urgedanke jeder Konstruktion nicht in der rechnungsmässigen Entwicklung, der statischen Berechnung, sondern in einer gewissen natürlichen Findigkeit zu suchen sei«, er ist ihm »etwas Erfundenes«. Freilich kann solche Originalkunst mit Fleiss allein nicht gemacht werden, sie ist in erster Linie Talentkunst.

Otto Wagner verwahrt sich energisch gegen das »Wahnsinnsgebäude« gewisser Leute, dass jede Bauaufgabe ihren eigenen Stil beanspruche und dass er ja nur im Empirestil baue. Allerdings verwendet er, wie dieser, die antikisierende Horizontallinie und bildet die Flächen gerne tafelförmig aus, allein der Putzbau, der doch in einer Zeit, die nicht lügen will, eine vollberechtigte Kunstform ist, sieht sich auf die Tafelform geradezu angewiesen, die Tafel geht aus dem Material hervor. Konstruktion und Material bedingen die Wagner'sche Form. In seiner Dekorationsweise hat vielleicht die eigentümliche Art, Masken, Scheiben, Kränze und Gehänge zu senkrechten Streifen zusammenzuordnen, einen »antikischen« Zug, sie erinnert uns an die übereinander gereihten Details eines römischen Legionszeichens. Aber wie dankbar ist diese Idee in Wagner's Hand geworden! Sie erspart ihm alle »Potemkin'schen« Halbsäulen und Pilaster und gestattet ihm, in der Fläche zu bleiben. Kein Wunder, dass selbst Nichtschüler, ja Widersacher ihn darin flottweg zu kopieren suchen. Auch seine Dachentwicklungen und die reichliche Verwendung von Metall an den Fassaden spuken bereits durch ganz Wien, man ahmt seine Äusserlichkeiten nach und macht sie schlecht und recht zu einer Manier, einer Mode. Sein »Stil« ist das nicht, denn dieser ist ohne seine struktive Logik und seine Mannigfaltigkeit an zeit- und zweckgemässen Auskunftsmitteln nicht denkbar. Erst die wirkliche Wagnerschule wird ihn über Stadt und Land verbreiten. Wenn seine besten Schüler an der Spitze der Bauschulen stehen werden, ein Hoffmann, Plecnik, ein Kotjera (jetzt Professor in Prag) Bauer, Ludwig u. s. f., dann wird dieses Apostolat den Grundsätzen Wagner's überall die Herrschaft gewinnen. Er sorgt dafür, indem er das Niveau seiner Schule so hoch gezogen hat, wie kein anderer Lehrer vor ihm. Er züchtet wirklich eine neue Rasse von Architekten.

Wien, im August.



Die Station »Kettenbrückengasse« der Wiener Stadtbahn.

RODE UND NOTKE, ZWEI LÜBECKER MALER DES 15. JAHRHUNDERTS

VON ADOLPH GOLDSCHMIDT.

KEINE Stadt des nordöstlichen Deutschlands hat so viel von ihrem Bilderschmuck des 15. und 16. Jahrhunderts bis in unsere Zeit bewahrt wie Lübeck. Es kommt das nicht nur dem zu gute, der die alte Kunst Lübecks studieren will, sondern diese Fülle bietet manchen Schlüssel auch für die Kenntnis der Kunst des gesamten Nordosten Europas, Skandinaviens und der Ostseeländer, für die Lübeck ein Hauptcentrum bildete.

Andrerseits muss man bei dem Studium der Lübecker Kunst ausser dem in der Stadt selbst verwahrten Material noch vieles hinzuziehen, was sich eben in jenen Ostseeländern befindet, aber urkundlich oder aus stilistischen Gründen auf Lübecker Ursprung zurückzuführen ist.

Seit dem 16. Jahrhundert treten die Niederlande in stärkere Konkurrenz mit Lübeck für den Kunstbedarf des Nordens, in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. aber war der Höhepunkt des Lübeckischen Exports in dieser Beziehung erreicht, und so eignet sich gerade diese Zeit für eine genauere Betrachtung.

Es ist die Zeit, wo im Elsass Schongauer, in Nürnberg Hans Pleidenwurf und Wolgemuth, in Köln die Meister der Verherrlichung Mariä und des Marienlebens thätig waren, und im Anschluss an jene Meister sucht man sich ein Bild von dem Kunstleben der betreffenden Städte auszugestalten. Auch in Lübeck wird man darauf ausgehen müssen, Künstlerpersönlichkeiten festzustellen, seien es mit Namen bekannte wie in den süddeutschen Städten oder anonyme wie in Köln. Durch solche kann man erst eine gewisse Ordnung in das Material bringen, welches vorliegt.

Es soll hier nun der Versuch gemacht werden, die beiden Hauptmaler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts herauszusondern und sie möglichst auf ihren Charakter und ihre Entwicklung hin zu untersuchen.

Wer die Lübecker Malereien dieser Zeit betrachtet, dem wird unter den Bildern eine Anzahl höherer Qualität auffallen, die offenbar auf einen und denselben Künstler zurückgehen, und wer andrerseits die Lübecker Malerurkunden durchforscht, der wird einen Namen besonders oft erwähnt finden. Urkunden und Bilder durchlaufen beide die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts, und so wird man zunächst die Frage aufwerfen: Ist vielleicht der durch seine Bilder sich hervorthuende Künstler und der in den Urkunden häufig genannte derselbe? Diese Frage beantwortet sich sehr bald mit einem Nein, denn, was uns jene Bilder sagen, das widerspricht dem, was uns die Urkunden berichten, und so muss jeder für sich genommen und bei dem einen von den Bildern, bei dem andern von den Urkunden ausgegangen werden.

Die Bildergruppe des einen schliesst sich an den 1484 gemalten Altarschrein der St. Lucasbrüderschaft der Maler, der andere, in Urkunden oft genannte, heisst *Bernt Notke*.

Wenden wir uns zuerst der Bildergruppe zu und vor allem dem Lucasaltar, der jetzt im Lübecker Museum aufgestellt ist[1]).

Wenn er vollständig geschlossen ist, zeigt der Altar zwei grosse Heiligengestalten (Abb. 1), die heilige Katharina mit dem Schwert und die heilige Barbara mit einem Turm neben sich. Sie liest in einem Buch. Beide stehen im Freien. Das leicht hügelige Terrain ist bis in weite Ferne sichtbar, scharf begrenzte Felder und verstreute Baumgruppen kennzeichnen ein wohlgepflegtes Landgebiet und eine Landstrasse zieht sich im Zickzack vom Vordergrund in die Tiefe.

Der zarte Schmelz, der über der Landschaft liegt, der fein abgetönte hellblaue Himmel und die sanften Übergänge der wärmeren grünen Töne des Laubes und der Wiesen zu den blaueren Tönen des Hintergrundes sind um 1484 sehr auffallend und erinnern an Landschaften, wie wir sie in den Niederlanden erst bei Gerard David finden.

Der weichen Abtönung der Landschaft entspricht die Behandlung der Figuren. Man kann bei ihnen von einem Sfumato reden. Die Härten von Umriss und Modellierung sucht der Maler durch sorgfältige Übergänge der Töne, durch starke Aufhellung der Schatten aufzuheben.

Eine grosse Sanftheit spricht aus allem. Diese bringt aber auch eine gewisse Flauigkeit und Kraftlosigkeit mit sich. Es fehlt das Knochengerüst. Besonders charakteristisch sind die Hände. Sie sind wie aus Kautschuk und biegen sich daher ohne rechte Rücksicht auf die Charniere der Finger. Sie fassen die Gegenstände, die sie halten, nicht fest, sie hängen schlaff herab und hemmen dabei den Fall des Man-

1) Adolph Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Tafel 14 und 23.

tels, die Finger spreizen sich etwas und biegen sich scheinbar mehr seitwärts als in ihren Gelenken. Ebenso krümmt sich die Hand, die das Buch hält, hakenförmig nach oben.

Die Umrisslinien der Köpfe sind sehr einfach, sie bilden eine eiförmige Gestalt des Gesichtes, Augen und Mund sind klein, der Ausdruck sehr sinnig und ergeben, fast etwas schläfrig.

Öffnet man diese äusseren Flügel, so erscheint ein zweites geschlossenes Flügelpaar und die jetzt sich darbietende Fläche der äusseren und inneren Flügel zeigt acht einzelne Bilder, immer zwei übereinander durch einen Ornamentstreifen getrennt.

Es ist die Geschichte des heiligen Lucas dargestellt, zuerst wie ihn die Madonna beim Schreiben inspiriert, dann in mehreren Scenen sein Anteil an den Erscheinungen Christi nach dem Tode und unten sein Tod, seine Beisetzung, die Translation seiner Gebeine in einem Reliquienschrein und ihre Niedersetzung in einer Kirche.

In diesen Scenen lernen wir den Charakter des Künstlers ausführlicher kennen. Die meisten spielen sich in Innenräumen ab, die perspektivisch ziemlich richtig gezeichnet sind. Die Räume sind immer so orientiert, dass eine Ecke sich im Hintergrunde befindet, so dass man zwei Seitenwände sieht, der Zugang ist von links her, und durch die Thüren und die mit Masswerk reich ausgestalteten Fenster sieht man den Himmel, der hier im Gegensatz zu den Aussenbildern vergoldet ist. Besondere Aufmerksamkeit ist den Kreuzgewölben geschenkt, die entweder nur in ihren Ansätzen, oder in voller Entfaltung der Gurte gezeichnet sind.

Die Räume sind mit Figuren stark besetzt, und so die Bildfläche je nach dem Bedarf der Scenen mit den Personen in dichterer oder loserer Masse ausgefüllt, ohne dass, abgesehen von einem leichten Streben nach Symmetrie, sich besondere Bemühungen zu sorgfältigerer Komposition bemerkbar machen. Die Figuren sind neben- und hintereinander gereiht, aber ohne künstlerische Gruppenbildung. Die Menschen selbst sind von kurzer Gestalt, besonders die Unterkörper sind etwas zu kurz geraten, die Köpfe der Männer breiter und runder als die der Frauen, doch auch bei ihnen herrscht der milde, ein wenig schläfrige Ausdruck. Die Malweise ist wie bei den Aussenbildern, auch hier sind die Köpfe sehr weich modelliert mit rosa Fleischton und blaugrauen Schatten. Sorgfältig vertrieben ist der Übergang der Haare zum Gesicht. Wie in der Landschaft fühlt man sich auch in den Köpfen etwas an Gerard David erinnert unter den niederländischen Malern.

Abb. 1. Lübeck, Lucasaltar von Hermen Rode.

Dagegen ist die Farbe bunter. Beliebt ist die Zusammenstellung eines warmen Zinnoberrotes mit einem kälteren Karmin. Fast immer kommen diese Farben zusammen vor, daneben ein kräftiges Saftgrün und ein dunkles grünliches Blau. Viele Gewänder oder Gewandsäume sind vergoldet und reichgemusterte Brokatstoffe sind mit Vorliebe verwandt. Das Weiss hat graue und bläuliche Schatten und die Bilder sind trotz ihrer Buntfarbigkeit, in der sie vielleicht am meisten an den Kölner Meister der heiligen Sippe erinnern, auf ein warmes rötliches Grau hin abgestimmt.

Die Gewandung zeigt meist ein System scharf gekniffener Falten, die zunächst durch feste gerade Striche markiert, dann aber durch die daran angeschlossenen modellierenden Schatten gemildert werden, ausserdem bilden sich innerhalb der grösseren Gewandflächen krausere Falten mit rundlichen Eckvertiefungen, die schon an die sogenannten Augen erinnern.

Öffnet man endlich auch diese inneren Flügel, so zeigt sich das reich vergoldete Schnitzwerk des Innern: der heilige Lucas, wie er die Madonna malt, und die heiligen Katharina und Barbara.

Wer ist nun der Maler, der diesen Altar geschaffen hat? Von äusseren Umständen ist folgendes festzustellen:

Der Altarschrein ist von der 1473 gebildeten St. Lucasbrüderschaft der Maler und Glaser für ihren Altar in der St. Catharinenkirche gestiftet worden, und das Malerwappen mit den drei Schildern ist auf dem

Gewand des vordersten Geistlichen auf der letzten Tafel angebracht.

Sicher hat die Malerinnung keinen auswärtigen Maler zur Herstellung ihrer Tafel genommen und sicher auch keinen der geringeren ihrer Kunst. Mit der Annahme, dass es ein in Lübeck ansässiger Maler war, stimmt die Thatsache, dass fast alle Arbeiten derselben Hand sich in Lübeck befinden oder als aus Lübeck stammend nachzuweisen sind, und dass man keinen schlechten wählte, zeigt der Umstand, dass sich aus dieser Zeit in Lübeck nichts findet, was an Qualität diesen Meister überragt.

Auf dem Lucasaltar selbst zeigen sich aber noch andere Angaben. Auf dem Bilde der Beisetzung des Heiligen (Abb. 2) liest man auf der Grabplatte rechts unten, die zur Dekkung des Grabes bereit liegt, die Inschrift »Anno dni MCCCCLXXXIIII« und daneben im Vordergrund isoliert steht ein Mann, der den Sarg des Heiligen tragen hilft, und auf dessen Rocksaum am Halse der Name »*Hermen Rode*« geschrieben ist. Hermen ist die niederdeutsche Form für Hermann, Vor- und Nachname sind sorgfältig durch einen Punkt getrennt. Man kann kaum etwas anderes vermuten, als dass hier der Name des Künstlers gegeben ist; ausser ihm käme nur ein Stiftername in Betracht. Ein Stifter wäre aber vermutlich in deutlicherer Weise zur Geltung gebracht, abgesehen davon, dass es hier überhaupt unwahrscheinlich ist, dass es sich bei dem Brüderschaftsaltar um die Stiftung eines Einzelnen handelte. Auch kommen Malerinschriften in dieser Form noch sonst bei anderen Werken der Zeit vor. Möglich, dass wir es hier nicht nur mit dem Namen des Künstlers, sondern auch mit dem Selbstporträt desselben zu thun haben. Haar und Bart des ziemlich kahlen Kopfes sind rötlichbraun.



Abb. 2. Lübeck, Lukasaltar von Rode.

Ueber einen Maler *Hermen Rode* hat sich unter dem Lübecker archivalischen Material aber bis jetzt noch nichts gefunden. 1415 und 1420 wird ein Goldschmied dieses Namens in Lübeck erwähnt, der vielleicht der Vater des Malers sein könnte, da dieser Wechsel der sich nahestehenden Berufe öfters vorkommt. Ferner ist das Testament eines Hermen Rode erhalten, wie mir Herr Staatsarchivar Prof. Hasse freundlichst mitteilte, vom Jahre 1485 und eine Wiederholung desselben 1494 und 1500, aus denen aber nicht hervorgeht, welchem Beruf der Testator folgte.

Wir wissen also aus Urkunden über den Maler einstweilen nichts, nicht einmal, dass ein Maler dieses Namens existiert hat, und können demgemäss nur stilkritisch aus den Werken mehr von ihm zu erfahren suchen.

Zunächst lassen sich eine Reihe von Bildern feststellen, die so genau mit dem Lucasaltar übereinstimmen, dass sie zweifellos von derselben Hand gemalt sind.

Das umfangreichste ist der Altar der Nikolaikirche in Reval, der von Neumann in Nöhring'schen Lichtdrucken herausgegeben ist in den »Werken mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Esthland«[1]) Eine Notiz in den Protokollen der Kirche sagt im Jahre 1482: »Wi leten

1) Tafel VI—XII.

de tafele tom hogen altare maken unde van Lubeck holen, kostede tosamen ume trent 1250 mrk.

Der Altar ist also noch zwei Jahre früher als der Lübecker Lucasaltar, er hat ebenfalls ein doppeltes Flügelpaar, aber ist viel grösser, denn seine Länge bei geöffneten Flügeln beträgt 6,32 m. Nach Neumann ist es der grösste in den Ostseeprovinzen erhaltene Altarschrein.

Wie der Lucasaltar hat auch dieser auf der Aussenseite Einzelheilige in einer Landschaft mit natürlichem Himmel und unter genau übereinstimmenden gemalten grauen Masswerkbögen (Abb. 10). Bei geöffneten Flügeln erscheinen 16 Bilder mit den Legenden des hl. Nicolaus und des hl. Victor (Abb. 3). Den Kern bilden wieder geschnitzte Figuren.

Alles was von der Malerei des Lucasaltares gesagt ist, stimmt auch für diesen. Die Heiligenlegenden bieten hier eine grössere Zahl bewegter Scenen, doch verändert sich dabei das Kompositionsprinzip nicht. Die Figuren bilden keine festen Gruppen, sondern über-



Abb. 3. Rode, Revaler Altar. Ausschnitt.

Abb. 4. Rode, Kreuzigung von 1494. Lübeck, Marienkirche.

spinnen gleichsam netzförmig den ganzen Raum. Wir finden genau dieselben Kopftypen, dieselben Proportionen, nur tritt durch die grössere Zahl von Rittern und gewappneten Kriegsknechten das spreizbeinige Stehen mehr hervor. Die Behandlung der Räumlichkeiten ist dieselbe, die Landschaft ist reicher vertreten als auf dem Lucasaltar, einmal sieht man eine äusserst sorgfältige Ansicht der Stadt Lübeck im Hintergrund. Meist zieht sich ein Wasserlauf oder eine Strasse im Zickzack von vorne nach dem Hintergrund, von beiden Seiten schieben sich abwechselnd kleine Hügel oder Rasenflächen hinein; in der Höhe sieht man eine Burg mit Thurm, oder man erblickt in der Nähe Häuser mit Treppengiebel und Thore, wie sie die Architektur der Gegend noch heute bewahrt hat.

Dieselbe Hand zeigt sich auch in einem grossen zweiteiligen Altarbild der Marienkirche in Lübeck, welches das Datum 1494 trägt. Es stellt in figurenreichen Compositionen die Kreuzigung (Abb. 4) und den Tod der Maria dar,[1]) und aussen auf dem beweglichen Flügel, grau in grau gemalt noch einmal den Crucifixus zwischen Maria und Johannes und dem hl. Hieronymus mit dem Löwen. Ganz versteckt ist auch schon im Hintergrund des Calvarienberges innen derselbe Heilige gemalt, wie er sich vor dem Crucifix casteit.

Die Tafel hing früher in der Greveradencapelle der Marienkirche, die 1493 zu Ehren des heiligen Kreuzes, der Maria, des Täufers und des heiligen Hieronymus geweiht wurde, also gerade derjenigen Heiligen, die aussen auf dem Altarbilde dargestellt sind; da dies nun von dem folgenden Jahre datiert ist, ist es offenbar eben für den Altar der Kapelle gemalt und vermutlich auch im Auftrag der Familie Greverade.

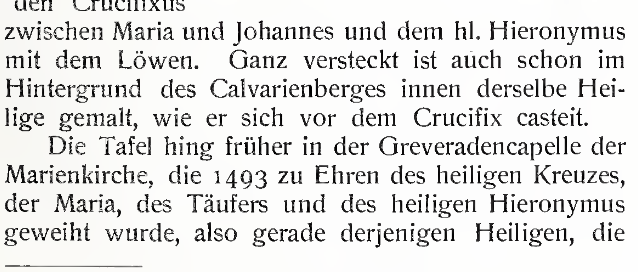


Abb. 5. Kreuzigung von 1501. Lübeck, Marienkirche.

An derselben Autorschaft wie bei dem Lucasaltar und dem Revaler Altar kann man nach eingehender Betrachtung nicht zweifeln. Nicht nur Stil und Malweise stimmen überein, auch das Inventar, so ist der achteckige Tisch von der Sterbescene des heiligen Lucas genau ebenso wieder beim Tode der Maria verwandt.

Dies Diptychon ist wohl das Beste an einheimischer Malerei, was Lübeck aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch besitzt. Die Scenen sind grösser und reicher ausgestattet, als wir es bisher bei dem Meister fanden, auch das Sterbezimmer der Maria dementsprechend eingehender durchgeführt. Die Stadt Jerusalem im Hintergrund der Kreuzigung ist eine ziemlich genaue Copie nach der Holzschnittansicht in den 1486 in Mainz erschienenen Peregrinationes des Breydenbach. Im Mittelgrunde spielen Kinder und tummeln sich Reiter, die den Zug nach Golgatha begleiten. Der Goldgrund ist vollständig dem natürlichen Himmel gewichen. Zum ersten Mal begegnet uns hier, dass die Aussenseite des Altars nicht bunt, sondern nur grau bemalt ist, vielleicht unter dem Einfluss niederländischer Werke.

Ganz links auf dem Tod der Maria steht ein Apostel mit aufgeschlagenem Gebetbuch. Fast scheint es derselbe Mann zu sein, der auf dem Lucasaltar mit dem Namen Hermen Rode bezeichnet ist, nur ist er gealtert und sein Haar weiss geworden.

1) Lübecker Malerei und Plastik. Tafel 15.

Die Frage liegt nahe: Hat sich der Maler in seiner Kunst in diesen 10 Jahren verändert, die zwischen dem Lucas-Altar und dem Altar der Marienkirche liegen?

Die Veränderung ist nicht gross. Die Gewänder sind reicher an krausem Gefältel mit rundlichen Ecken, sie werden dadurch unruhiger, die geraden harten Linien verschwinden mehr. Die Bewegungsmotive der Figuren sind etwas reicher, der Ausdruck der Köpfe scheint um ein Weniges kräftiger, aber in den Farben, in der Weichheit der Behandlung ist noch vollständige Übereinstimmung mit dem älteren Werk. Noch stärker als früher macht sich hier ein einheitlicher, warm rötlicher Gesamtton geltend.

Diesem in sich ganz geschlossenen und deutlich charakterisierten Bildercomplex des *Hermen Rode*, wenn wir diesen Namen annehmen wollen, von 1482 bis 1494 gehört auch ein Altar aus Gadebusch im Museum zu Schwerin an mit der Madonna zwischen Joachim und Anna auf der Mitteltafel, der Geschichte Joachim und Anna's in den Flügeln und 4 einzelnen Heiligen aussen. Die Predella zeigt den Kopf Christi auf dem Veronikatuch zwischen zwei Engeln und das von Bülow'sche Wappen[1]) (Abb. 6).

Abb. 6. Rode. Schweriner Museum.

Nach dem Faltenwurf der Madonna ist dieses Werk in der Zeit dem Altar von 1494 näher zu setzen als denen aus dem Anfang der achtzlger Jahre.

Ein kleiner Flügelaltar dagegen aus der Kirche des schwedischen Ortes Salem bei Stockholm, jetzt im Stockholmer Museum (Abb. 7 u. 8), muss eng mit dem Revaler Altar zusammengebracht werden, so sehr entspricht die Figur des heiligen Erik dem heiligen Victor (Abb. 10) jenes Altares[2]). Die Mitte enthält Schnitzerei. Die gemalten Heiligenfiguren in den Flügeln sind ziemlich verletzt, die äusseren ganz ruiniert.

Es ist kaum anzunehmen, dass die Thätigkeit des Hermen Rode nur in diese kurze Zeit von 1480 bis 1494 fällt, umsoweniger als die nachweisbare Wirksamkeit mit einem grossen Auftrag nach auswärts beginnt, er sich also wohl schon einen Namen gemacht haben muss.

Es giebt nun Werke, die nicht vollständig mit der soeben geschilderten einheitlichen Gruppe übereinstimmen, aber doch so viele Ähnlichkeiten und Berührungen zeigen, dass wir nur zwischen den Möglichkeiten schwanken können, Lehrer und Schüler oder verschiedene Entwicklungsphasen desselben Malers vor uns zu sehen.

Zeitlich vor die Gruppe des Lucasaltars fällt der Hochaltar der alten Hauptkirche oder Nikolaikirche in Stockholm, der jetzt im Histor. Museum dort aufgestellt ist. Er ist durch eine Inschrift vom Jahre 1468 datiert.

Der Stockholmer Altar enthält im Innern ebenfalls Schnitzwerk, nämlich die Kreuzigung und lange Reihen von einzelnen Heiligenfiguren. Die Flächen der zwei Flügelpaare sind mit der Jugend- und Passionsgeschichte Christi bemalt (Abb. 9), die Predella mit den vier Kirchenvätern.

Zunächst fällt die grosse Verwandtschaft der Frauentypen auf mit denen des Hermen Rode, das Eirund der Gesichter ist nur etwas schematischer, die Linien

1) Ebenda Tafel 16.

2) Neumann, a. a. O. Tafel VIII. — Der Freundlichkeit der Herren Reichsantiquar Dr. Hildebrand und Dr. Salin in Stockholm verdanke ich photographische Aufnahmen des Salemer Altares sowie des später erwähnten Altares der Stockholmer Nicolaikirche.

alle ein wenig härter, trotzdem macht sich in der Malweise schon das Streben nach weicher duftiger Behandlung deutlich bemerkbar. Etwas grösser noch ist der Unterschied in den männlichen Köpfen, da sich hier bei den stärker ausgeprägten Zügen und Formen eine etwas grössere Schärfe der Linien geltend oder sonst nur die einfachsten Bewegungen annehmen. Die Bekleidung der Figuren ist eng verwandt und auch der Faltenwurf, doch ist die Zeichnung darin in noch höherem Grade durch feste Linien hergestellt, scharfe Ecken sind häufiger, und das Krause, Rundliche noch fast gar nicht vorhanden.



Abb. 7. Rode. St. Erik, Stockholm, Mus.



Abb. 8. St. Brigitta, ebenda.

macht als bei den Frauen, trotzdem aber ist die Art der Köpfe dieselbe und auch dieselben merkwürdigen Kopfbedeckungen wiederholen sich genau wie z. B. die abgestumpfte Kegelform mit schräg übergebundener Schärpe wie auf dem Revaler Altar. Dann bemerken wir auch auf dem Stockholmer Altar die gleiche Art der Hände, die ebenso kautschukartig herabfallen, z. B. auf der Heimsuchung und der Darbringung im Tempel,

Durch diese Abweichungen hindurch aber erkennen wir doch denselben Künstler und werden darin noch bestärkt durch die verwandte Art der Innenarchitektur mit den richtig gezeichneten Kreuzgewölben, allerdings noch mit Beobachtung einer grösseren Symmetrie des Raumes, und besonders durch die gleiche Compositionsart, welche den Raum mit Figuren einfach gleichmässig anfüllt oder überspinnt.

Man könnte nun zwar behaupten, wir hätten hier nur den Lehrer des Hermen Rode vor uns, aber mir scheinen dafür die Übereinstimmungen schon zu gross.

Der Altar ist 1468, also 14 Jahre vor dem Revaler, dem frühesten der sicheren Gruppe, vollendet, und





Abb. 9. Altar der Stockholmer Nikolaikirche.



Abb. 10. Rode, Revaler Altar, Ausschnitt.

zeigt denselben Künstler jugendlicher, noch ungeschickter, noch härter und eckiger in den Linien und noch weniger ausgebildet in der weichen, vertriebenen Behandlung und der Kräuselung des Faltenwurfes.

Stimmt doch auch dieser Entwicklungsgang in seiner Richtung mit der geringen Weiterbildung, die wir zwischen 1482 und 1494 wahrnehmen, überein.

Wichtig ist uns die Fortbildung vom Stockholmer zum Revaler Altar aber deshalb, weil sie uns sagt, dass der Künstler, der in Lübeck diese merkwürdigen, wie mit einem weichen Flaum überzogenen Bilder malte, diese Malart nicht von auswärts fertig hereingebracht hat, sondern dass sie etwas war, was er hier an der Stätte herangebildet hat, und womit er etwas für Lübeck in dieser Zeit Eigentümliches geschaffen hat. Und ich wüsste auch keine andere gleichzeitige Malerschule, die etwas ganz Entsprechendes besitzt. Der Kölner Meister der heiligen Sippe, den ich vorher schon bei Gelegenheit der Farben heranzog, ist doch fester in Zeichnung und Ausdruck, und umge-

kehrt der weiche Stephan Lochner noch weniger vorgeschritten im Naturalismus.

Haben wir nun in dem Stockholmer Hochaltar eine Phase der Malerei des Hermen Rode, die vor der zuerst besprochenen Gruppe liegt, so können wir bei einem anderen Werke die Frage aufwerfen, ob es nicht eine letzte Entwickelungsstufe des Malers repräsentirt. Es ist das ein anderes grosses 1501 datiertes zweiteiliges Altarbild in der Marienkirche, welches jetzt im südl. Seitenschiff über dem Schonenfahrergestühl hängt und innen die Anbetung der drei Könige und die Kreuzigung darstellt, auf der Aussenseite des Flügels grau in grau eine Madonna in der Strahlenglorie auf dem Halbmond in Wolken mit St. Johannes dem Täufer und dem Evangelisten Die Predella zeigt Christus als Schmerzensmann zwischen den vier Kirchenvätern wie auf der Predella des Stockholmer Altares.

Man vergleiche die figurenreiche Kreuzigung dieses Diptychons (Abb. 5) mit der des Diptychons von 1494 in der Marienkirche (Abb. 4). Die Auswahl der Farben ist sehr verwandt, die Vorliebe der Zusammenstellung der zwei verschiedenen Töne des Rot ist auch hier deutlich erkennbar, ebenso die Neigung zu reich gemusterten Brokatstoffen.

Die Anordnung der Kreuze und der Schächer stimmt überein, der Christustypus ist ganz derselbe, ebenso der des greisen Schächers zur Rechten. Es finden sich dieselben Figuren verwandt und oft in gleicher Stellung, so die Kindergruppen im Mittelgrund, ein Kind auf dem Steckenpferd reitend, eine mohrenartige Frau mit Kind auf dem Arm und ein kleiner sich auf die Hinterbeine stellender Hund dicht dabei. Bei der Frauengruppe im Vordergrund stimmen die Bewegungsmotive der Maria, und macht sich in gleicher Weise das grosse weisse Kopftuch einer vom Rücken gesehenen Frau geltend. Der Affe, der auf dem Bild von 1494 den einen Reiter der Gruppe rechts begleitet, ist auch auf dem von 1501 wieder angebracht, hier allerdings auf der Schulter des Mannes anstatt auf dem Pferde sitzend. In ganz derselben Stellung wiederholt sich bei beiden Bildern der Kriegsknecht mit dem Essigschwamm in der Mitte des Vordergrundes.

Das Mindeste also, was man behaupten müsste, wäre, dass der Maler des Diptychons von 1501 sich in sehr vielen Dingen nach dem älteren Bilde gerichtet, Motive und Einzelfiguren entlehnt hat. Nun kommt aber die Ähnlichkeit der Farbe, eine Verwandtschaft der Kopftypen und des Faltenwurfes, die gleiche Haltung und Bewegung der Hände, und die wirre alles füllende Anordnung der Figuren hinzu, wie wir sie bei dem Meister Hermen Rode kennen. Die Landschaft mit der Burg auf der Anbetung der drei Könige gleicht der auf dem Revaler Altar. Das lässt an denselben Maler glauben. Diesen Ähnlichkeiten gegenüber aber treten auffallende Unterschiede. Die Malweise ist eine ganz andere, alles ist viel schärfer in der Zeichnung und die Farben sind emailartig vertrieben. Auf den Händen sind Knöchel und Adern klar und scharf ausgeprägt, die Züge in den Gesichtern sind stärker markiert und plastischer herausgeschnitten, die Augen sind klarer, intensiver im Blick. Die Falten der Gewandung sind ebenfalls härter, mehr blechartig, aber den Hauptformen nach mehr den späteren krausen Bildungen als den frühen scharfeckigen des Hermen Rode gleichend.

Die Annahme, dass es sich hier nur um einen Schüler des Rode handelt, ist nicht nötig; das spätere Diptychon ist sieben Jahre nach dem von 1494 entstanden und der Maler könnte in diesen sieben Jahren sehr wohl eine Wandlung durchgemacht haben. Am ersten könnte man an den Einfluss des grossen 1491 gemalten Memlingschen Altars im Lübecker Dom denken, der bei den Lübecker Künstlern gerade in der Art der Ausführung die grösste Bewunderung hervorrufen musste und viele Anleitung zu der neuen Malweise Rode's bieten konnte. Aber es ist nicht zu erweisen, ob der Memlingsche Altar damals schon in Lübeck war, denn er wurde erst im Jahre 1504 in der Domkapelle aufgestellt.

Nehmen wir nun aber an, dass das grosse Diptychon der Marienkirche von 1501 eine späte Malrichtung des Hermen Rode vertritt, so können wir wohl kaum den weisshaarigen Greis auf dem Tod der Maria von 1494 als Selbstporträt ansehen, denn sollte dieser hochbetagte Mann sich in den nächsten sieben Jahren noch eine ganz andere Malweise angewöhnt haben, mit nicht abnehmenden sondern steigenden Fähigkeiten? Wir müssen dann im Gegenteil glauben, dass der Künstler 1501 noch in verhältnismässig rüstigem Alter war, dass er ungefähr 1440 geboren und sein Stockholmer Altar von 1468 noch ein ziemlich jugendliches Werk war.

Von dem Maler »*Rode*« haben wir also als sichere Leistungen die ganze Bildergruppe von 1482—1494, als höchst wahrscheinliches frühes Werk den grossen Stockholmer Altar von 1468 und ebenso als spätes das Diptychon in der Marienkirche von 1501.

Über sein Leben erfahren wir daraus nicht mehr. Dass er für Reval und für Schweden grosse Aufträge bekam, beweist seinen verbreiteten Ruf, aber es ist kein Beweis, dass er aus Lübeck herausgekommen ist, denn auf dem Stockholmer Altar sagt die Inschrift »diese Tafel ward in Lübeck fertig gemacht . . .«[6]) und die Namen der Stockholmer Kirchenvorsteher wurden erst in Stockholm, wie die abweichende Schrift zeigt, eingefüllt. Von dem Revaler Altar heisst es aber express, dass man die Tafel in Lübeck machen und von dort holen liess. Rode vollendete also die Werke in Lübeck selbst.

(Fortsetzung folgt.)

---

6) »Desse tafele wart rede ghe maket to lub̄ do men schreff na xpi ghe bort mccccl xviii visitationis marie to den tiden veren vor wesere der kerken tom stockholm tideman neckovie (?) mester lawren (?).

DER DORNAUSZIEHER AUF DEM KAPITOL UND DIE KUNSTARCHÄOLOGIE

Von Andreas Aubert.

DAS KUNSTHISTORISCHE PROBLEM.

Einleitung.

DAS plastische Motiv, welches dem Dornauszieher zu Grunde liegt, hat sich durch alle Zeiten einer seltnen Popularität erfreuen können.

Der künstlerische Wert des Motivs ist jedoch kaum zu allernächst in seiner plastischen Schönheit zu suchen. Denn es entfaltet nicht den Linienfluss der Körperschönheit in ganzer und übersichtlicher Klarheit. Vielmehr faltet es die Formen des Körpers in einem gekrümmten und eckigen Umriss zusammen. Es lässt auch nicht Auge und Betrachtung in einfachen und grossen Ansichten ausruhen, es ist sozusagen dazu geboren, auf einer Drehscheibe dargeboten zu werden. Seinen Reiz besitzt das Motiv in der geschlossenen Einheit der Handlung, — jeglicher Gedanke, jegliche Linie läuft in diesem einen Punkte: dem Dorn zusammen. Das Motiv erzählt und das Motiv verleiht den Eindruck illusorischen Lebens. Und es ist ja eine alte Erfahrung, dass die Illusion — der Schein des Lebens — die Kraft ist, welche sich mit unmittelbarer Stärke dem unmittelbaren Sinne mitteilt; durch dieses psychologische Verhältnis erklärt sich die seltene Popularität des Motivs.

Von dem Augenblicke an, da das Motiv mit dem Dorne zum ersten Male in der griechischen Kunst auftauchte, hat es sich durch das ganze Altertum hindurch bis zur spätesten sinkenden Zeit erhalten, mehrfach umgeformt, auf viele Weisen variiert: der Jüngling oder Hirtenknabe ist bald in einen Faun, bald in einen Eros verwandelt. Selbst im künstlerischen Vorstellungskreise des Mittelalters hat das Motiv gelebt, als Schmuck für Monumente und Kirchenportale aus dem 11. und 12. Jahrhundert (in Parma, in Magdeburg, in Freiburg im Breisgau u. s. w.). Es hat Brunelleschi bei seiner Konkurrenzarbeit für die Bronzethür zum Baptisterium in Florenz vorgeschwebt. Und später durch die ganze Renaissance wimmelt es von kleinen Bronzen und Zeichnungen, die das Motiv in mehr oder weniger freien Darstellungen wiederholen, einige Male sogar bei einer weiblichen Figur.

Das weltberühmte Exemplar des Dornausziehers ist ja, wie bekannt, die Bronzestatue auf dem Kapitol. Indessen sind in späteren Jahren andere antike Wiederholungen des Motivs, zum Teil von weit verschiedenem Typus, an den Tag gebracht worden. Am wichtigsten unter diesen ist die Marmorstatue im Britischen Museum, ausgegraben auf dem Esquilin im Jahre 1874 und im allgemeinen nach ihrem früheren Besitzer Castellani benannt.

Das Verhältnis zwischen diesen verschiedenen antiken Typen, — die Frage, welche von ihnen als der älteste und ursprüngliche aufzufassen ist, und vor allem die Frage, in welchem Abschnitt der Kunstentwicklung des Altertums die Bronzestatue auf dem Kapitol geformt wurde — ist von den ersten kunstärchaologischen Autoritäten eifrig erörtert worden, ohne dass das Problem, trotz Furtwänglers und Wolters Versicherungen, einer entscheidenden Lösung näher gerückt wäre.

Die Worte, welche Ernst Curtius im Jahre 1879 aussprach bei seinem Versuche, das Verhältnis zwischen der Bronzestatue auf dem Kapitol und Castellanis Dornauszieher festzustellen, gelten noch den heutigen Tag: »Die geschichtliche Stellung dieser beiden Werke zueinander ist jetzt eins der anziehendsten Probleme der Kunstwissenschaft«.

Jedenfalls ist es eins der wichtigsten, weil es eine fundamentale künstlerische Stilfrage betrifft. Die Lösung des Problems, welcher gegenwärtig von der Mehrzahl der ersten kunstarchäologischen Autoritäten gehuldigt wird, macht es unzweifelhaft klar, dass eine der wichtigsten künstlerischen Stilfragen — das Verhältnis zwischen dem »Zweidimensionalen« und dem »Dreidimensionalen« in der geschichtlichen Entwicklung der Bildnerei noch nicht genügend von der herrschenden Kunstwissenschaft aufgefasst worden. So lange dieselbe noch den Dornauszieher auf dem Kapitol als ein archaisches Original-Werk aus der Zeit ums Jahr 450 — gleichzeitig mit den Giebelfiguren in Olympia — auffassen kann, hat die archäologische Kunstwissenschaft nicht die fruchtbaren künstlerischen und kunstpsychologischen Gedanken ausgenutzt, welche Julius Langes Entdeckung des Frontalitätsgesetzes zu Grunde liegen, und welche theoretisch in Adolf Hildebrand's epochemachendem Werk über das Problem der Form entwickelt und kunsthistorisch von Emanuel Löwy in seiner kleinen übersehenen Abhandlung über »Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik« (von Löwy früher als von den beiden anderen) dargestellt sind.

I. Die Lösung des Problems erfordert eine sichrere Formel, die wir im Verhältnis der Statue zu einem völlig dreidimensionalen Formgefühle finden.

Mustern wir die Reihen der Kunstarchäologen nach ihrem Stundpunkt in dieser Frage, so ist das Verhältnis folgendes:

Eine Minderzahl, die sich bisher stets vermindert hat, behauptet, dass der Dornauszieher auf dem Kapitol erst in einer späten Zeit geformt sein kann, innerhalb der archaisierenden Richtung, die vor allem durch Pasiteles Namen bezeichnet ist. Diese Auffassung ist geltend gemacht worden von Ernst Curtius, Oertel, Overbeck, Rayet, Robert, Schreiber, früher auch von Kekulé und Michaelis.

Einzelne, wie seiner Zeit E. Q. Visconti und Friderichs, setzten das Werk jedenfalls vor Lysippos. Gegenwärtig fasst die Mehrzahl die Bronze als ein echt archaisches Werk aus der Zeit vor dem Jahre 450 auf. Diese Ansicht wird geteilt von Amelung, Brizio, Collignon, Paul Gauckler, Botho Graef; Furtwängler, der früher die kapitolinische Bronze als eine Kopie ansah; Loeschke, der dieselbe nach wie vor eine »stilistisch interpolierte Kopie eines Originals aus dem 5. Jahrhundert« nennt; Konrad Lange, Murray, Studniczka, Thraemer, Wolters, Zielinski und vielen anderen. Diese Auffassung wird ferner geltend gemacht von Eugen Petersen, zuletzt in seinem Werk »vom alten Rom« vom Jahre 1898, und von Helbig, in beiden Auflagen seines Führers, auch in seinem letzten vom vorigen Jahre. Und zu dieser Auffassung sind erst Kekulé und später auch Michaelis [1]) übergegangen.

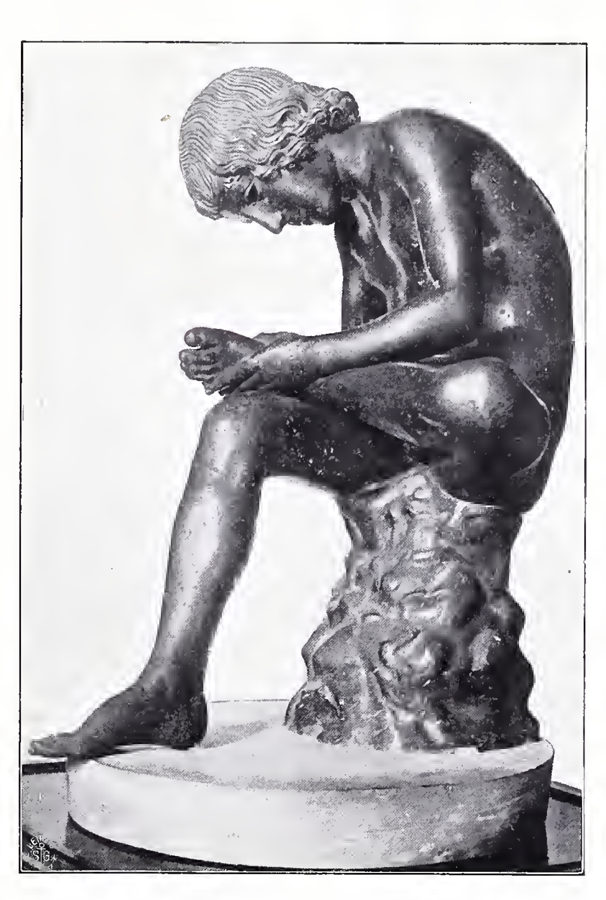


Abb. 1. Der Dornauszieher auf dem Kapitol.

Dennoch! — Eine Verschiebung der Körperteile in ihren Gelenken, eine so freie Beweglichkeit in allen drei Dimensionen, wie die Statue des Dornausziehers darbietet, ist ohne Seitenstück und ohne Zusammenhang mit der künstlerischen Formauffassung, welche noch die Statue (die volle und freie Rundplastik) vor Mitte des 5. Jahrhunderts und sogar noch später band.

In seinem Vortrage im Kunst- und Industriemuseum zu Wien über »Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik« hat Emanuel Löwy schon im Jahre 1884 dieses Grundgesetz nachgewiesen; ein kurzes Referat des Vortrages wurde unmittelbar darauf in den Mitteilungen des Museums [1]) gedruckt.

Erst im Jahre 1891 wurde derselbe vollständig in Virchow und Wattenbachs Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge eingerückt.

Persönlich habe ich in den letzten Jahren das Glück gehabt, Professor Löwy's Vorlesungen an der Universität zu Rom und im Gipsmuseum in der Via Vanvittelli, fast drei Semester lang, folgen zu können. Diese Vorlesungen waren zum wesentlichen Teil auf dieselben Grundgedanken gebaut, welche in seinem Vortrage vom Jahre 1884 entwickelt sind, und die unwillkürlich die Aufmerksamkeit eines nordischen Kunsthistorikers fesseln mussten wegen der Verwandtschaft des ganzen Gedankenganges mit Julius Lange's geistvoller Anschauung.

Dieses Verhältnis war es, welches für mich der Frage wegen der Datierung des Dornausziehers ein weiterreichendes Interesse verlieh. Die Datierung der Statue wird zu einer Probe der Stellung der Kunstforschung zu den tiefsten künstlerischen Stilgesetzen. Die allgemein herrschende archaische Datierung erschien mir mit Julius Lange's und Emanuel Löwy's Gedankengang als Hintergrund doppelt grell. Löwy's psychologische Begründung des Gesetzes selbst (des schrittweisen und langsamen Überganges von der zweidimensionalen bis zu einer völlig durchgeführten dreidimensionalen Formauffassung) im Verein mit seiner ausführlichen Darlegung der Äusserungsformen des Gesetzes in der griechischen Kunstentwicklung, hatte in seinen Hauptzügen überzeugend gewirkt. Auch die Gedanken, welche vor allem durch Adolf Hildebrandt's Werk über das Problem der Form in Umlauf gesetzt sind, müssen notwendigerweise die Frage über den Dornauszieher wieder auf die Tagesordnung setzen.

Versuchen wir, Lange's und Löwy's Gesetze auf deren einfachste Formeln zurückzuführen, so wird der Zusammenhang zwischen beiden selbstverständlich sein.

1) Über Michaelis Meinungswechsel siehe Thraemer in seiner Übersetzung von Collignons Werk I. S. 441. Anm. 1.

1) Siehe Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Wien 1. November 1884 S. 257 f.

Was Lange durch seine Entdeckung des Frontalitätsgesetzes gefunden hat, ist kurz ausgedrückt folgendes: die Darstellung der Menschengestalt in voller plastischer Form ist von Anfang an, in aller Frühkunst an ein wesentlich symmetrisches Schema gebunden, welches die Gestalt in der Vorderansicht festhält, und nur Beugungen nach vorn und rückwärts zulässt.

Die Wirkungen von Löwy's Gesetz kommen eigentlich erst völlig zur Geltung, nachdem das symmetrische Schema der Frontalität auf einer höheren Entwicklungsstufe durch Seitenbewegungen und Verschiebung der festeren Körperteile gebrochen worden, besonders von dem Augenblicke an, da der Schwerpunkt des Körpers von beiden Beinen wesentlich auf ein Bein übergeführt wird. Aber auch bei den neuen, mehr zusammengesetzten Problemen, die sich hierdurch aufwerfen, zeigt die Rundplastik (die Statue) vorläufig eine entschiedene Neigung, soweit möglich, diese Seitenbewegungen in einem einzelnen Plane zu halten, oder wie Löwy es ausdrückt: der Rumpf »weicht (in seinen Bewegungen) nur seitwärts, nicht nach vorn und rückwärts aus, seine Formen sind verschoben, aber nicht gebeugt und gedreht, mit einem Worte die Bewegung seiner sämtlichen Teile spielt sich in einer und derselben Ebene ab«.

Also solange der Zwang der Frontalität ungebrochen herrscht, haben wir nur Bewegungen nach vorn in einem mit der Sehachse des Beschauers parallelen Plan. Auf einem weiter vorgeschrittenen Standpunkt, nachdem die Fessel der Frontalität zerrissen, haben wir bis auf weiteres wesentlich nur Seitenbewegungen des festen Körperstammes in einem mehr oder weniger lotrechten Plan auf der Sehachse. Erst eine längere Entwicklung führt zu freier Beweglichkeit in beiden Richtungen — zu einer vollkommenen dreidimensionalen Beweglichkeit und zu einer gänzlich durchgeführten dreidimensionalen Formauffassung. Es ist Löwy's Ansicht, dass diese erst mit Lysippos völlig durchgeführt ist.

Wenn wir an die Jahrtausende denken, die vergehen mussten, ehe die menschliche Gestalt sich durch das Genie der Griechen vom Zwange der Frontalität frei machte, darf es uns nicht wundern, dass von diesem epochemachenden Augenblick an noch 100 oder 150 Jahre vergehen mussten — nicht um zur edelsten und schönsten Kunst zu gelangen, dieselbe wurde in wenigen Menschenaltern erreicht — aber zur unbeschränkten Herrschaft über die plastische Form in freier Beweglichkeit und vollkommen dreidimensionalem Formgefühl.

Als Bildnerei mit vollem cubischem Volum hat die Bildhauerkunst selbstredend vom ersten Augenblick an einen Trieb in sich zur vollen dreidimensionalen Entfaltung der plastischen Formen der menschlichen Gestalt. Wenn diese Entwicklung so langsam vor sich geht, Schritt vor Schritt, so hat dies seinen Grund in den Gesetzen unseres Schauens und unserer Auffassung. Der Ursprung aller Bildnerei ist historisch ohne Zweifel in dem Erinnerungsbilde und nicht in der unmittelbaren Naturnachahmung zu suchen. So wie das Erinnerungsbild sich in der Vorstellung nach den meist charakteristischen Zügen »projiciert« hat, findet es wiederum Ausdruck in der künstlerischen Darstellung. In Zusammenhang hiermit scheint das Flächenbild auf dem Standpunkte der Frühkunst die nächstliegende und vorherrschendste Kunstform gewesen zu sein; das Flächenbild hat zugleich, im Verein mit dem Relief und der Giebelkomposition, sich als das mehr vorwärts schreitende Element bewährt. Die freie Rundplastik ist bis auf weiteres eine verhältnismässig mehr konservative Kunstform.

Für die Rundplastik war die menschliche Gestalt in der frontalen Stellung — als stehend, sitzend, gleichmässig vorwärtsschreitend — die erste und nächste Aufgabe. Der Rücken der Gestalt, die beiden Profilseiten der Gestalt, passen sich diesem Hauptmotiv an, notwendig ergänzend, um volles dreidimensionales Volumen hervorbringen, die weitere Anpassung der Pläne wird im Verhältnis zu diesen grundlegenden Hauptmotiven nur verhältnismässig untergeordnete Motive geben.

Dieses erste quadratische Schema, welches vier Hauptansichten für die Statue feststellt, hinterlässt Spuren sogar auf einer sehr vorgeschrittenen Entwickelungsstufe der Bildnerei, lange nachdem der Zwang der Frontalität gebrochen ist. Das Schema selbst hängt ja von einem psychologischen Gesetz ab.

Nicht allein eine Figur wie der »Apollo von Tenea» (in der griechischen Frühkunst) zeigt Merkmale einer quadratischen Kompositionsart mit scharfen unvermittelten Übergängen zwischen den vier Hauptplänen, sondern selbst Statuen aus Phidias Zeit wie z. B. Furtwänglers »Lemnia«. Es dauert sogar viel länger, bis die Statue völlige Herrschaft über die Körperformen bis zu ganz durchgeführter dreidimensionaler Entfaltung gewinnt. Furtwängler betont bei Jugendarbeiten des Praxiteles und bei anderen Jugendarbeiten, deren Entstehung durch die Hand Skopas er nachzuweisen können glaubt, dass die Körperformen, besonders der Rumpf, im Anschluss an den Stil des Polyklet (den die Alten ja quadratisch nannten) noch der feinsten Übergänge entbehren, die den Körperformen die völlige Rundung geben sollten (in voller dreidimensionaler Entfaltung) und somit die letzten Merkmale dessen verdrängend was ich »Quadratur« nennen möchte[1]).

Es ist sogar etwas im quadratischen Ausgangspunkt, was ewig ästhetische Gültigkeit hat (vgl. Adolf Hildebrand's Darstellung des Problems der Form). Ein Kunstwerk — in diesem Zusammenhange eine

---

1) Der Ausdruck »Quadratur«, ein etwas ungewohntes Wort, in etwas ungewohntem Sinne, ist hier gewählt worden, um auszudrücken, was Julius Lange den stereometrischen, viereckigen Zuschnitt der menschlichen Gestalt in der Frühkunst genannt hat. Siehe »Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen i dens ældste Periode« in »De Kgl. Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter« 5te Reihe, 5ter Band S. 340 (= 164).

Der Ausdruck »quadratisch« der Alten von den Werken des Polyklet hat sicher, wie Lange betont Seite 379 (= 203) einen anderen Sinn, statura *quadrata* hat das Vierschrötige, Untersetzte in den Körperverhältnissen bezeichnet (nicht das stereometrisch Viereckige im Zuschnitt).

Statue — muss klar ausgedrückte Hauptansichten aufweisen und zwar *eine* als die absolut vorherrschende. Es ist ja der Zweck der Kunst klar zu machen. Wir sehen auch aus Benvenuto Cellini's Schriften, dass die Hochrenaissance an dieser Forderung festhielt und die Bedeutung der vier Hauptansichten[1]) sowohl für die Komposition als auch für die Betrachtung eines plastischen Werkes kannte. Durch rücksichtslos geniales Befolgen dieser Kompositionsart und eine entsprechende technische Methode ist Michelangelo sogar zu kurz gekommen, indem er nicht genau genug die Pläne zusammenpasste (siehe den unförmlich grossen Hinterkopf des Tages in der mediceischen Kapelle).

Eine Komposition, die auf die Drehscheibe zielt, ist nicht besonders zu loben — ebenso wenig wie ein Panorama höheren ästhetischen Wert hat. Die Bildhauerkunst kann zu viel des Dreidimensionalen bekommen, wie die Malerkunst zu viel Illusion bekommen kann.

Fällt nicht der Dornauszieher unter dieses Urteil?

Es ist Löwy's Ansicht, dass die völlige unumschränkte dreidimensionale Befreiung mit dem ersten systematisch durchgeführten Gebrauch des Modells zusammenfällt, dass dieselbe das unmittelbare Aktstudium im modernen Sinne zur Voraussetzung hat. Um den plastischen Gedanken einem völlig entwickelten dreidimensionalen Prinzipe nach zu entwickeln, ist es notwendig, sich bei der Natur für die ganze Komposition Rat zu holen, es genügt nicht länger, wie auf einer vorhergehenden Entwicklungsstufe, in dem einzelnen Falle wegen einer einzelnen Schwierigkeit allein unmittelbar zur Natur seine Zuflucht zu nehmen.

»Während bei Praxiteles (meint Löwy) noch an eine Ableitung der Rumpfbewegung von der normalen Stellung (und von dem überlieferten Schema) gedacht werden könnte, fällt diese Möglichkeit bei Lysipp vollständig weg. Hier ist an eine Übertragung nicht mehr zu denken; diese Bewegungen erfordern jede eine besondere Kenntnis ihrer Erscheinungsformen, die nur an der Natur direkt für den gesuchten Fall gelernt werden kann. Zwischen dem Künstler und der Natur steht nicht mehr als Schranke die Tradition, die Befangenheit in den bis dahin geübten Formen, er steht in der That der Natur selbst nahe.«

Selbst wenn es sich — wie Furtwängler meint — zeigen sollte, dass die umwälzende und neubildende Richtung Lysipp's schon wesentlich durch Skopas vorbereitet war, so würde doch dieses Verhältnis nicht die Hauptsache ändern. Mit Lysipp ist in dem griechischen Formgefühl etwas Neues zur Geltung gebracht worden. Und man muss ernstlich prüfen, ob man nicht mit Löwy das Eigentümlichste und Tiefste an diesem Neuen in einer völligen Durchführung des dreidimensionalen Formgefühls zu suchen hat.

Nach dieser knappen und unvollständigen Darlegung einzelner Hauptpunkte in Löwy's Gedankengang, gehen wir zu einer eingehenderen Analyse des Dornausziehers auf dem Kapitol über.

II. Analyse des Stils der Bronzestatue, besonders des Haares.

Alle, welche die archaische Entstehung der Bronzestatue verfechten, legen ein ganz besonderes Gewicht sowohl auf die technische Behandlung des Haares als auch auf die eigentümliche Mode der Haarfrisur. Nach dem Funde der archaischen Terrakotten in Böotien mit einer etwas ähnlichen Haarfrisur fühlt *Wolters*[1]) sich zu der Schlussfolgerung gezwungen, dass der kapitolinische Dornauszieher in derselben Gegend und zur selben Zeit wie diese Terrakotten entstanden sei. Diesen Schluss findet Furtwängler[2]) jedoch etwas eilig. Die eigentümliche Art und Weise, das Haar in einem Knoten über der Stirn zu tragen, bestätigt sich auch durch diesen Fund als eine Übergangsmode aus der späteren archaischen Zeit. Wie Furtwängler nachgewiesen hat, tritt dieselbe zum letzten Male auf zur Zeit des Phidias, in dem Parthenonsfriese.

Sollte es sich also zeigen, dass der Kopf des Dornausziehers (wie die Figur im ganzen genommen) aus stilistischen Gründen nicht in diesen Zeitraum passt, während die Mode im Leben gebraucht wurde (oder wenigstens noch in der Kunst festgehalten wurde), so wird sicher guter Grund vorhanden sein, sofort unsere Untersuchung auf eine viel spätere Zeit zu verlegen, auf eine Entwicklungsstufe der klassischen Kunst, welche durchgehend ein gekünsteltes litterarisches Gepräge hat und daher eklektisch antikisierend zu abgelegten Formen und abgelegten Idealen zurückkehrt. Wir brauchen uns z. B. kaum bei Overbeck's früherer Auffassung (s. Z. unter anderen von Brunn geteilt), dass die Bronzestatue auf dem Kapitol ein Werk aus der Zeit unmittelbar nach Lysippos sei, aufzuhalten.

Wie bekannt hat der Fund der Giebelgruppen in Olympia Kekulé und mehrere andere dahin gebracht, ihren Standpunkt zu wechseln und den Dornauszieher in die letzte archaische Übergangszeit zu verlegen.

»Jeden Zweifel endlich schliesst für mich die Vergleichung mit dem Kopf der Mittelfigur aus dem olympischen Westgiebel aus. Wenn man unbefangen prüft, wird man nicht umhin können anzuerkennen, dass in dem Kopfe des Dornausziehers eine etwas ältere Stufe eben desselben Typus vorliegt, der in dem olympischen Kopfe vor Augen steht.« — Dies sind Kekulés Worte im Jahre 1883, als er in einer ausführlichen Abhandlung (im 41ten Jahrgang der Archäologischen Zeitung) die Gründe für seinen Meinungswechsel darlegte.

Wir wollen nun diese Prüfung vornehmen. Und

1) Wo Benvenuto am Schlusse seiner Selbstbiographie — in Kapitel C 1, oder im 10. Kapitel des 4. Buches in Goethes Übersetzung — erzählt vom Besuche des Herzogs Cosimo in seiner Werkstatt, um sein grosses Thonmodell zum Neptun zu sehen, erwähnt er, dass der Herzog auf seiner Runde um die Statue »ganz wie einer, der in der Kunst höchst erfahren gethan haben würde bei den vier Hauptansichten stehen blieb — »*alle quatro vedute*«.

1) Athen. Mitteil. 1890 S. 360 f.

2) Meisterwerke S. 686. Anm. 3. Vergl. S. 681 f.



Abb. 2. Die Köpfe des Dornausziehers und des Apollo von Olympia in Kekulé's Zusammenstellung.

wir wollen versuchen, dieselbe nicht auf subjektive Eindrücke zufälliger Ähnlichkeiten, sondern auf die entscheidendsten stilistischen Grundprincipien zu bauen. Wir wollen nämlich beide Köpfe nach ihrem Verhältnis zum frontalen Schema und zur dreidimensionalen Formauffassung prüfen. Auf die Haarbehandlung übergeführt, wird der Ausdruck frontal fast gleichbedeutend mit streng symmetrisch. Wir wollen also erst von einem frontal symmetrischen Gesichtspunkt aus die Köpfe in Olympia und auf dem Kapitol analysieren; jedoch an den Originalen oder an Abgüssen, nicht an den Phototypen in Kekulé's Tafel 14. Beide Köpfe sind hier nach einem Princip, welches der verstorbene philosophische Schriftsteller Rasmus Nielsen »den guten Willen in der Wissenschaft genannt hat, zusammengestellt. Der Dornauszieher ist auf dieser Tafel mit dem Apollokopf aus Olympia ganz en face und ganz profil zusammen gestellt (Abb. 2). Auf diese Weise wird das frontal Symmetrische im Kopfe des Dornausziehers unleugbar hervorgehoben, und es bedarf daher einer mehr bewussten Betrachtung, um auch hier die eigentümlichen Abweichungen vom Symmetrischen gewahr zu werden, die in den Locken und noch eigentümlicher im Haarknoten zum Vorschein kommen.

Das Verhältnis würde sich ganz anders gestalten, falls Kekulé's Tafel eine Wiedergabe beider Köpfe auch von einem dritten Gesichtspunkte: von oben, gegen den Scheitel gesehen, gebracht hätte. Während der Apollokopf — mit seinem Haar streng symmetrisch ausgekämmt vom Wirbel ohne Haarscheitel konzentrisch nach allen Seiten — ein so entschieden frontal archaisches Gepräge hat, dass er sogar zu einer durch und durch frontal komponierten Figur passen würde (was auch mit der Apollogestalt am Westgiebel in Olympia beinahe der Fall ist, nur dass der Kopf und der rechte Arm nach der Seite gewendet ist), zeigt dagegen das Haar des Dornausziehers von oben gesehen eine mannigfaltig gebrochene Symmetrie (Abb. 3). Der Wirbel liegt seitwärts, nicht in der Mittellinie des Gesichts, und der Haarscheitel, vom Wirbel ausgehend und die Mittellinie erreichend, nimmt nicht gleich seinen Lauf weiter an derselben entlang, sondern setzt zunächst seine ursprüngliche Richtung eine Strecke lang nach links fort und selbst, nachdem er begonnen der Mittellinie zu folgen, verrät er Zeichen derselben kapriciösen Unruhe, bis er vorne im Stirnknoten verschwindet. Schon diese Beobachtung giebt einen entscheidenden Fingerzeig. Ist man in der Periode, von der hier die Rede ist — in der letzten archaischen Übergangszeit bis zum Parthenonsfries — im stande, ein einziges Beispiel dieses launenvollen Haarscheitels zu nennen? Mit dem Haare des Apollokopfes hat das Haar des Dornausziehers von einem frontalen Gesichtspunkt gesehen jedenfalls durchaus keine Ähnlichkeit: ersteres ist streng symmetrisch, letzteres sogar in ungewöhnlichem Grade unsymmetrisch geordnet und geformt.

Der Haartypus des Dornausziehers stimmt nicht einmal mit Furtwängler's Definition des entsprechenden spätarchaischen Haartypus. Furtwängler giebt diese Definition in seiner Analyse »eines altgriechischen Bronzekopfes« im Berliner Museum folgendermassen: »Der Dargestellte ist ein Knabe. Dies zeigen Formen und Ausdruck und vor allem die Haartracht, die im fünften Jahrhundert — in anderen Epochen kommt sie nicht vor — gerade für Knaben charakteristisch, obwohl nicht ganz ausschliesslich auf sie beschränkt ist. Sie besteht darin, dass die mittlere vordere Partie



Vorderansicht von Abb. 2.

der Haare vom Wirbel aus ungescheitelt nach der Stirne zu gekämmt und hier in einen Knoten verschlungen ist. Es ist eine bequeme Art, das lässige Hereinfallen des Haares in die Augen zu vermeiden; die Sitte hatte sich natürlich in einer Zeit verbreitet, wo jung und alt noch die Haare lang zu tragen pflegte, und sie kam ab mit dem Überhandnehmen der kurz geschnittenen Haare.« Und wollte man später Knaben, besonders den zarten Eros, mit längerem Haar darstellen, gab man ihnen nicht den »Stirnknoten«, sondern den »Scheitelzopf«.

Furtwängler's Definition passt auf die Köpfe des Parthenonfrieses und auf das Relief von Eleusis aus einer etwas älteren Zeit; ferner auf den sogenannten Petersburger Eros (Abb. 4) und auf den Bronzekopf im Berliner Museum u. a. Dieselbe passt auch auf die Terrakottafiguren aus Böotien. Aber sie passt nicht auf den Dornauszieher. Das Haar ist hier — wie wir gesehen haben — nicht ohne Haarscheitel (auf Kekulés Tafel ist derselbe fast versteckt). Und das Haar ist nicht schon vom Wirbel aus in einem Stirnknoten zusammengebunden, sondern nur ein kleinerer Teil des Vorderhaares. Verglichen mit der archaischen einfachen und praktischen Haartracht und dem Knotentypus, zeigt die des Dornausziehers eine gekünstelte Koketterie, die besser mit einer archaisierenden Spätkunst, als mit der strengen Zierlichkeit der alten Zeit zu stimmen scheint.

Wir wollen nun beide Köpfe nach einem dreidimensionalen Formgefühl vergleichen. Wir können hier besser Kekulés Tafel gebrauchen, obschon das Profilbild in allzu hohem Grade eine gewisse Ähnlichkeit zwischen beiden: in den langen welligen »Furchen« der Haarlinien hervorhebt. Aber ein aufmerksames Auge wird auch hier den Unterschied fühlen. Der Olympiakopf hat wie eine Mehrheit von archaischen Köpfen eine Reihe schwach erhöhter konzentrischer Haarwellen mit dem Scheitelwirbel als Mittelpunkt. Dieses stark konzentrische Schema zeigt schon Kekulés Bild vom Kopfe des Dornausziehers auf mannigfache Weise gebrochen. Andere Verschiebungen im Plane, als diese konzentrischen Wellen der Furchen und den Druck vom Stirnbande kennt der Apollokopf nicht. Sonst ist fast alles zweidimensional gebunden. Die Locken dieses Kopfes wie die der übrigen Köpfe von den Giebelgruppen in Olympia folgen, wie von einem unsichtbaren Netz gezwungen, der Rundung des Schädels. Der andere Kopf dagegen ist in jedem Punkte von einem dreidimensionalen Formensinn geprägt. Überall finden wir milde, aber verschieden variierte Verschiebungen der Pläne, und die Locken, von den Schläfen um den Nacken herum, sind — besonders für ein Bronzewerk — in ungewöhnlichem Grade frei. Dass sie dem Gesetze der Schwere, welches sie zwingen würde, nach vorn zu fallen und in der gebeugten Stellung die obere Hälfte des Gesichts zu verdecken, nicht folgen, hat seinen ästhetischen Grund (Verrocchio's Silberrelief mit dem Kopfe Johannes des Täufers vor dem Streiche des Scharfrichters zeigt denselben Zug) und kann daher auch nicht mit Recht

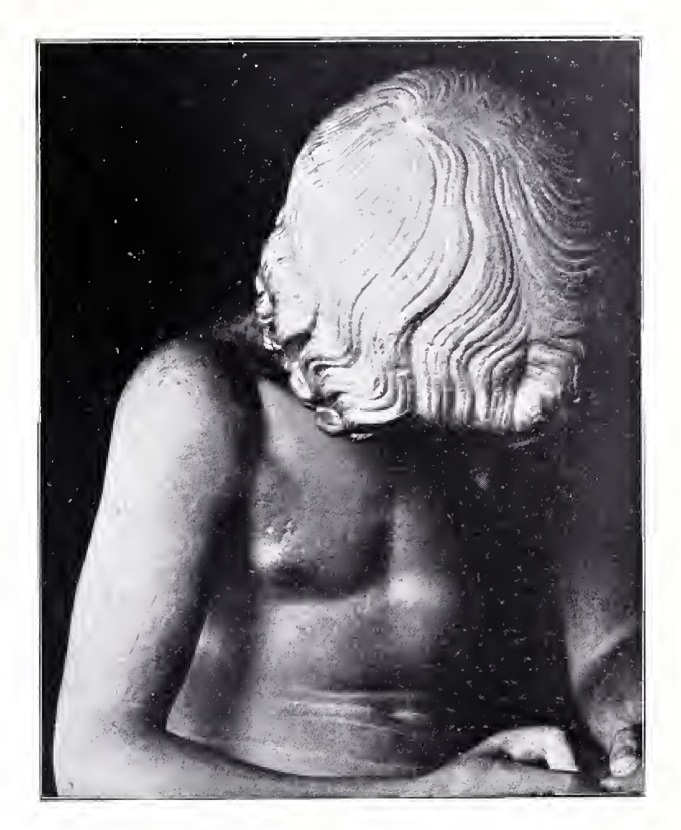


Abb. 3. Das Haar des Dornausziehers.

als eine archaische Unfreiheit aufgefasst werden. Der echte archaische Stirnknoten hat ja auch, wie wir gesehen haben, einen ganz anders praktischen Zuschnitt.

Diesen wesentlichen Unterschieden zwischen den beiden Köpfen gegenüber haben die zufälligen Ähnlichkeiten (die auch durchaus nicht alle so einleuchtend sind) kein wirkliches Gewicht. Nicht einmal der Kopf und die Haartracht des Dornausziehers haben bei näherer Prüfung ein echt archaisches Gepräge.

Dem Formenbau des Körpers gegenüber ist keine eingehende Analyse erforderlich, am allerwenigsten nach dem klaren und entschiedenen Ausspruch eines so hervorragenden Vorkämpfers für die archaische Entstehung des Werkes wie Furtwängler, der in seinen »Meisterwerken« — Seite 686 — eingeräumt hat, dass »die Körperbildung nichts Strenges mehr erkennen lässt und die Biegung und Drehung des Oberkörpers freier und richtiger wiedergegeben ist, als noch am Diskobol des Myron«. Entschiedener als durch diese Bemerkung kann der Dornauszieher nicht ausserhalb des Formgefühls der archaischen Übergangszeit gestellt werden.

Myron's Diskoswerfer ist die stärkste Kraftanspannung, welche dieser Zeitraum kennt, um siegesstolz seine Befreiung von der Fessel der Frontalität zu zeigen. »Die ganze griechische Statuenwelt bietet keinen grösseren Gegensatz zur Frontalität der Vorzeit dar«, behauptet Julius Lange. Dies ist auch ohne Zweifel richtig, so lange wir allein die Figur im ganzen genommen betrachten; denn das Formenspiel

der ganzen Figur entwickelt sich im Seitenplan, und eine grössere Abweichung vom Frontalplan der ruhigen Menschengestalt lässt sich schwerlich denken. Prüfen wir dagegen den Ober- und Unterkörper für sich, so sind die Abweichungen vom Frontalen verhältnismässig gering, und die Zusammenfügung zwischen beiden zeigt sich (was Lange selbst hervorhebt) als ungenügend; dieselbe ist mit einem Ausdruck von Löwy »wie gebrochen und geknickt« . . . und weist »auf ein nahe vorausliegendes gebundenes Stadium zurück«. Oder wie Lange es ausdrückt: »die Statue und ihre vielen Seitenbewegungen sind doch ziemlich viel auf *einem* Plan entfaltet, gleichsam wie eine Relieffigur: das erinnert an die Zeiten, da die Wendung der Figur allein auf dem Flächenbild zu Hause war.«

In seinem genial gewagten Bewegungsmotiv entfaltet Myrons Diskoswerfer sich wesentlich zweidimensional: in einem einzigen Hauptplan und hat daher auch wesentlich nur eine einzige Hauptansicht und zwar diejenige, welche das Bewegungsmotiv mit vollkommener Klarheit entfaltet und das Erinnerungsbild von den Kampfspielen von der übersichtlichsten und ausdruckvollsen Seite wiedergiebt.

Die plastische Idee kann bei einem so stark bewegten und so momentan ergriffenen Motiv wie dieses allein im Erinnerungsbild festgehalten werden; der Gebrauch eines lebenden Modelles würde besondere künstliche Vorrichtungen erfordern: Schon das Unbefriedigende in der Zusammenfügung genügt, um zu zeigen, dass Myron keinen Akt im modernen Sinne gestellt hat.

(Fortsetzung folgt.)



Abb. 4. Kopf des sogen. Petersburger Eros.

BÜCHERSCHAU

Alte Meister in farbiger Nachbildung. I. Serie. 40 Blätter. Leipzig und Berlin E. A. Seemann 1900.

Das Auge des modernen Menschen fordert vor allem Farbe im Kunstwerke, recht im Gegensatz zur Anschauung im Beginn des 19. Jahrhunderts, da das keusche Weiss des Marmors Seligkeit war, auch wenn es nur in stumpfem Gips oder an kahl getünchter Mauerfläche geboten wurde. Farbig ist die moderne Plastik, farbig die Architektur, die mit bunten Ziegeln und Terracotten, mit dem Wechsel von Granit, bunten Sandsteinen, Marmor und Kalksteinen nicht genug hat, sondern auch die verputzte Mauerfläche und das Holzwerk mit Malerei belebt. Da muss sich schliesslich auch der Kunstdruck anpassen, und nicht nur Farbenkupferstiche, farbige Lithographien, Farbenholzschnitte werden gefordert, auch die photomechanisch hergestellten Illustrationen der modernen Zeitschriften lassen von Jahr zu Jahr dem Farbendruck mehr Raum. — Das ist technisch ausführbar, seit wir in der Lage sind, durch Anwendung des Dreifarbendruckes auf die Autotypie farbigen Buchdruck zu liefern, und damit unmittelbar nach Originalgemälden Farbendrucke auf photomechanischem Wege herzustellen. Aus der Sprache der Technik in unser geliebtes Deutsch übertragen, würde dieser Satz etwa so lauten: Wir können heute Druckplatten herstellen, die, in den Letternsatz eingefügt, auf der Buchdruckerpresse druckbar sind, und uns ein farbiges Abbild eines Gemäldes liefern, ohne dass dieses von fremder Hand nachgezeichnet wurde, allein durch Hilfe der Photographie und der Ätzung.

Wie hoch diese moderne Errungenschaft zu bewerten ist, und wie sie ermöglicht wurde, mag mit ein paar Worten hier dargelegt werden. Vor Ausbreitung der Photographie war eine Wiedergabe eines Gemäldes nur durch den Kupferstecher, Holzschneider oder Lithographen möglich, die stets nach ihrem Temperament, Können und Schulerziehung das Urbild bei der Aufzeichnung umgestalteten. — Dann gelang es mit Hilfe des Chromatgelatineverfahrens der Photozinkographie, Zinkplatten so zu präparieren, dass man die photographische Aufnahme eines Bildes darauf fixieren und durch Ätzung druckbar machen konnte. Anfangs musste man sich mit der Wiedergabe von Strichzeichnungen begnügen. Aber Meissenbach begann 1883 durch ein ganz feines Liniennetz (Raster) hindurch die Chromatgelatineschicht Platte unter dem photographischen Negativ zu belichten und dadurch alle Schattenflächen in Punkte zu zerlegen. Diese Punkte blieben bei der nachfolgenden Ätzung erhaben stehen und aus ihnen setzte sich, je nach ihrer Grösse und Dichtigkeit, das abgetönte

Bild zusammen. Nach diesem sogen. Autotypieverfahren sind die Mehrzahl der heutigen Illustrationen auch in unserer Zeitschrift hergestellt.

Parallel mit dieser Erfindung ging die Ausbildung des Farbendruckes auf Grund der Photographie. Man hatte bisher jede Farbe eines Buntdruckes auf einer eigenen Platte aufgezeichnet, diese mit der betreffenden Farbe eingewalzt und dann den Druckbogen der Reihe nach über sämtliche Steine laufen lassen. Für bessere Arbeiten hatte man in der Regel 12—15 verschiedene Farbentöne, also auch so viel Steine angewandt, während doch alle Farben aus den drei Grundtönen, gelb, blau, rot bestehen und eigentlich durch richtige Mischung dieser drei Farben jede Tonnüance darstellbar sein müsste. — Erst die Photographie bot die Möglichkeit, jedes Bild genau in diese drei Grundfarben zu zerlegen. Durch Sensibilisieren der Platten und Einschieben farbiger Gläser gelangte nach langwierigen Experimenten endlich Vogel in Berlin zu diesem Ziele. Er machte von einem Bilde drei Negative. Das erste lieferte eine Druckplatte, auf der nur die roten Töne des Bildes in allen Abstufungen erschienen, das zweite lieferte die Gelbplatte, das dritte die Blauplatte. Man brauchte nur diese Platten mit der betreffenden Grundfarbe einzuwalzen, den Druckbogen über jede Platte laufen zu lassen, um die Farben genau wieder in der Mischung und Stellung des Originalbildes zu erhalten.

So einfach im Prinzip die Sache erscheint, so ungeheuere Schwierigkeiten bot die Ausführung, besonders die von Vogel in Verbindung mit Ulrich erreichte Übertragung des Dreifarbendruckes auf das oben besprochene Autotypieverfahren. Die richtige Ausscheidung der Farben in den Negativen, die Herstellung dreier Negative von absolut gleicher Grösse und gleicher Dichtigkeit trotz verschiedener Expositionszeit, danach die Übertragung auf die Zinkplatte und die Ätzung, verlangen bereits eine grosse technische Sicherheit und bringen zahlreiche Störungen mit sich. Sehr sorgfältig muss dann der Druck der drei Farben erfolgen, da die geringste Abweichung in einer Druckfarbe die Harmonie aller Töne stört, die drei Töne absolut genau aufeinander treffen müssen, wobei jeder Temperaturwechsel die Grösse des Druckbogens ändert. Auch dann noch fallen die einzelnen Punkte, aus denen die Autotypien bestehen, nicht immer richtig aufeinander, so dass sogen. Moiréebildung entsteht. Auch die Reihenfolge der Farben ist wichtig, da die zuletzt aufgetragene am stärksten wirkt und übrigens grade die reinsten, lasierenden Farben meist nicht sehr lichtbeständig sind. — Wer diese Schwierigkeiten kennt, wird mit doppeltem Interesse die Fortschritte des Dreifarbenbuchdruckes verfolgen und seine Resultate richtig schätzen.

Trotz aller Hemmnisse können wir also heute ein Gemälde auf photomechanischem Wege getreu in den Farben des Originales reproduzieren. Doch ist nicht zu vergessen, dass dabei noch vom persönlichen Geschick des Photographen, des Chemitypisten, des Druckers die Treue und Güte der Wiedergabe in jeder Hinsicht abhängig bleibt, dass somit jeder gelungene Dreifarbenbuchdruck ein kleines Kunstwerk darstellt. — Aber der Vorzug der Treue und zugleich Billigkeit der Wiedergabe ist so eminent, dass keine moderne Kunstzeitschrift mehr ohne Autotypiedreifarbendrucke denkbar ist, dass wir uns allmählig daran gewöhnen, solche Beigaben als selbstverständlich anzusehen. — Damit scheint nun der kühne Traum der Kunstdrucker erfüllt, die Meisterwerke der Alten, eines Tizian und Rembrandt, eines Raffael und Dürer, jedermann in ihrer farbigen Schönheit um ein Geringes zum Studium und zum Genusse darbieten zu können. Statt jener schwarz gedruckten Blätter, auf denen Tizians Assunta oder Rembrandt's Nachtwache, ihrer eigentlichen Schönheit, ihres Grundcharakters beraubt, nur als Formgerippe erkennbar blieben, soll man nun ihre koloristischen Reize geniessen können. Welche Perspektive eröffnet sich damit demjenigen, der in der Erziehung der Massen zu künstlerischem, d. h. heute zu malerischem Sehen einen der wichtigsten Faktoren der Volkserziehung sieht. — Und doch muss es trotz aller Fortschritte, nicht so leicht sein, Originalbilder alter Meister in guten, getreuen und billigen Farbendrucken wiederzugeben, da bisher niemand dies Wagnis in grossem Masstab unternahm. Denn die bekannten Farbendrucke der Arundel-Society, von Troitzsch u. a. kommen hier schon wegen ihres Preises nicht in Betracht.

E. A. Seemann in Leipzig hat den Versuch gewagt und ist offenbar auf dem besten Wege zum Erfolg. »Alte Meister« nennt er seine Publikation, die in Lieferungen erscheint und für 20 Mark jährlich 40 farbige Nachbildungen der Hauptwerke der Malerei aller Zeiten und Schulen bringen soll. Dabei wird jedes Blatt in einem kleinen Passepartoutrahmen mit Goldrand, jede Lieferung in praktischem Sammeleinband gegeben. Damit ist die Vorbedingung für seine weiteste Verbreitung in der Familie, in den Schulen und Lehranstalten aller Art gegeben, denen nicht mit teuren Prachtwerken, sondern nur mit billigen und inhaltsreichen Publikationen gedient ist. Nun werden gewisse Kritiker über das Unternehmen herfallen. Eine einzige vorzügliche Kopie eines guten Meisterwerkes ist mehr wert, als jährlich 40 kleine Nachbildungen, der unendliche Reiz eines Originalbildes kann niemals durch Autotypiefarbendrucke erreicht werden, für unser Volk ist gerade das Beste gut genug etc. etc. — wir kennen ja schon im Voraus all diese ebenso richtigen als billigen Einwände. Dass aber Tausende doch niemals in Ruhe und andauernd eine »vorzügliche Copie« eines »guten« Meisterwerkes studieren können (wo kann man das überhaupt ausser bei Schack?), dass für den Genuss der unendlichen Reize eines Originals nur sehr wenige genügend vorgebildet sind, dass von dem »Besten« leider das Volk nur theoretisch immer etwas abbekommt, das wird verschwiegen. — Prüft man aber unter Berücksichtigung der technischen Schwierigkeiten der Herstellung die schon vorliegenden Blätter des Seemann'schen Unternehmens, so wird man bewundern, was erreicht wurde. Van Eycks Mann mit der Nelke (Berlin, Gem.-Gal.) ist z. B. so wiedergegeben, dass der unendliche Detailreichtum in der Zeichnung der etwas trocknen, pergamentartigen Haut, die Weichheit des Pelzkragens, aber auch die charaktervolle Lebendigkeit des ausdrucksvollen Kopfes voll zur Wirkung kommt. Bei Melozzo da Forli's Engel mit der Laute sind die stumpfen, aber harmonischen Töne der Freskomalerei ebenso getroffen, wie bei Rembrandt's Nachtwache das mächtig durchbrechende warme Licht mit seiner Abstufung in die Helldunkeldämmerung des Hintergrundes. Die silberhelle Klarheit in Moretto's hl. Justina (Wien) ist ebenso ausgesprochen wie die pastose flächige Behandlung in Frans Hals' Lautenspieler (Rijksmuseum) oder die zeichnerische Einfachheit in Raffael's Madonna del Granduca. Doch das sind alles nur die vielversprechenden Anfänge. Schon die mir vorliegenden Probedrucke für die dritte Lieferung zeigen den Fortschritt, der in Hinsicht auf die Ausführung des Farbendruckes noch zu erwarten ist, z. B. in den vorzüglich gelungenen Aufnahmen der Dürer'schen Apostel (4 Temperamente Pinakothek) und einer wundervollen Madonna von Lotto.

Der Beweis ist geliefert, dass der Farbendruck für diese Aufgaben hinreichend leistungsfähig ist. Die Schwierigkeit liegt zunächst noch darin, dass die Farben-

aufnahmen bei fernen, schwer zugänglichen Werken nicht immer nach den Originalen gemacht werden können, sondern nur nach künstlerischen Kopien derselben. Aber es wird dahin kommen, dass immer mehr direkt nach den Originalgemälden die dreifache Aufnahme erfolgt, so dass die Vermittlung des Kopisten schliesslich entbehrlich wird. Hoffentlich findet ja das Unternehmen so viel Beifall und Ermunterung, dass die Herausgeber zu solcher stetiger Vervollkommnung Gelegenheit finden. Wer von allzu erhabener Höhe etwa die neue Publikation begutachtet, der mag bedenken, wie kurz eigentlich der Zeitraum ist seit dem Erscheinen der ersten Auflage der kunsthistorischen Bilderbogen des Seemann'schen Verlages mit ihren z. T. so primitiven Conturschnitten, wie segensreich aber diese Holzschnitte doch einst gewirkt haben und welch ungeheuerer Fortschritt nun in diesem neuen Anschauungsmaterial geboten wird, vor dem zum erstenmale Tausende eine Ahnung von der koloristischen Erscheinung so vieler, oft genannter, nur schwarz auf weiss ihnen bekannter Meisterwerke erhalten. Dann wird er auch diesen gross angelegten Versuch würdigen und ihm vollen Erfolg wünschen.

M. Schmid.

Adolf Philippi, *die Kunst der Renaissance in Italien.* 2 Bände. *Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und in den Niederlanden.* 1 Band. *Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien.* 1 Band. Leipzig und Berlin, E. A. Seemann. 1897—1900.

Der Verfasser hat die ungemein schwere Aufgabe, ein zusammenfassendes, belehrendes Buch über die Kunst des 15., 16. und 17. Jahrhunderts zu schreiben, fast bis zum Ende gelöst. Ein reifes Werk ist entstanden, das nicht im Kleide der Wissenschaftlichkeit stolziert im Kerne aber wissenschaftlich ist, ein Buch, das vollständig ist als ein rechtes Lehrbuch, nichts aus Laune oder privatem Geschmack übergeht und das dennoch unterhaltend, persönlich im Tone der Erzählung und in der Farbe des Urteils erscheint, die Arbeit eines historisch tief gebildeten Mannes, der die weite Litteratur kennen gelernt hat und zu verwerten weiss und trotzdem mit frischer Unbefangenheit seine Eindrücke vor den Kunstwerken selbst empfangen hat. In der reinen und geschmackvollen Darstellung ist nichts von der Ermüdung des Buchstudiums zu spüren, viel dagegen von dem freudigen Genuss, den die Betrachtung der Kunstwerke gewährt.

Die Gliederung des grossen Stoffes ist übersichtlich. Man findet sich sehr rasch in den Bänden zurecht. Bei dem relativ knappen Raum, der dem Verfasser zur Verfügung stand — in 2 Bänden von 800 Seiten wird die ganze italienische Renaissance geschildert — scheint die behaglich eingehende Darlegung doch nirgends unterdrückt. Sehr zum Vorteil der belehrenden Wirkung. Nichts schreckt den Leser mehr ab, als die hetzende, zeilensparende Kompendienkürze. Den Raum zur verweilenden Breite hat der Verfasser durch resolutes Überschlagen des vergleichsweise Nebensächlichen gewonnen.

Der erste Band enthält eine einleitende Schilderung der romanischen und gotischen Kunst auf italienischem Boden, der Kunst Giottos. Dann folgt die italienische Frührenaissance in der üblichen Gliederung, erst die Baumeister, dann die Bildner, endlich die Maler, erst Florenz, dann Umbrien, Rom, Ferrara, Padua. Der zweite Band behandelt in ähnlicher Gliederung die Hochrenaissance. Die grossen Individualitäten treten sehr stark hervor. Im dritten Bande wird die Kunst diesseits der Alpen besprochen, wobei die Plastik und auch die Architektur wenig berücksichtigt werden, und im Wesentlichen eine Geschichte der Maler übrig bleibt. Der vierte Band umfasst die italienische Kunst der Barockzeit, sowie die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts. Die Stilwandlungen auf dem Felde der Architektur, Skulptur und Ornamentik sind nur insofern beachtet, wie sie sich direkt von den grossen Individualitäten herleiten lassen.

Die Illustrierung ist sehr reich und gut, soweit das Vermögen der Zinkätzung reicht. Nicht nur die berühmten, immer wieder nachgebildeten Dinge werden geboten, auch viele weniger bekannte Bilder sind mit Geschick gewählt. Die Berliner Galerie ist ein wenig zu stark berücksichtigt (warum z. B. von Crivelli die Halbfigur der Heiligen, übrigens nicht ein Teil eines Triptychons, die doch eine besonders schwache Arbeit des Meisters ist?). In der Beachtung fremder Meinungen geht der Verfasser hin und wieder zu weit. Bei Erwähnung des aus der Dudley-Sammlung stammenden Frauenporträts von Velazquez in der Berliner Galerie hält er es z. B. für nötig in Parenthese zu notieren: von manchen als Kopie angesehen. Das selbständige Urteil des Verfassers ist stets gesund und unbefangen, ohne absichtlich originell zu sein. Widersprechen könnte man natürlich öfters. So ganz falsche Wertungen wie die des Piero di Cosimo, der unter dem Titel »Guter technischer Durchschnitt ohne tiefere Bedeutung« gebucht ist und von dem es heisst »er ist nicht originell, aber tüchtig«, sind zum Glück äusserst selten.

Das Werk, das weitergeführt werden soll und gewiss die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts noch behandeln wird, deckt sich in der Anlage und der Behandlungsart mit keinem vorhandenen Buche, hat besondere Lehrzwecke und Absichten, die es zum Nutzen der kunsthistorischen Bildung hoffentlich erreichen wird.

M. I. F.

ZU UNSEREN KUNSTBLÄTTERN

Hermann Struck, den wir mit dem radierten Greisenkopfe in den Kreis dieser Zeitschrift heute einführen, ist im März 1876 zu Berlin geboren und dort ansässig. Nach Besuch einiger Privatateliers hat er durch fünf Jahre auf der Akademie unter Max Koner gearbeitet und daneben bei Hans Meyer die Radiertechnik erlernt.

Vor zwei Jahren war bei Schulte eine Kollektivausstellung seiner Radierungen zu sehen, auch auf den grossen Kunstausstellungen war er mehrfach damit vertreten. Obgleich Hermann Struck im wesentlichen Bildnismaler ist, so giebt er sich in seinen Radierungen zumeist als modern empfindenden Landschafter. Zu seinen besten Arbeiten gehört auch das Blatt nach Olof Jernberg's »Erntezeit«. Unser heutiges Blatt ist jedenfalls durch die breite, und kraftvolle Technik und das reiche Licht von vortrefflicher Wirkung.

K.

Der Herbst von Francesco Cossa ist eine interessante Erwerbung der Berliner Galerie aus den letzten Jahren (1894). Die Tafel (115×71 cm) gehört zu einer Folge von Jahreszeiten und befand sich ursprünglich im Dominikanerkonvent zu Ferrara. Das Werk wurde früher als Cosimo Tura bezeichnet. Die dreiviertel lebensgrosse Figur ist in ihrer Natürlichkeit ebenso wie die Landschaft und die ganze Komposition äusserst reizvoll.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.



ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. XII.

FRANCESCO COSSA, DER HERBST. BERLIN, KGL. MUSEEN.

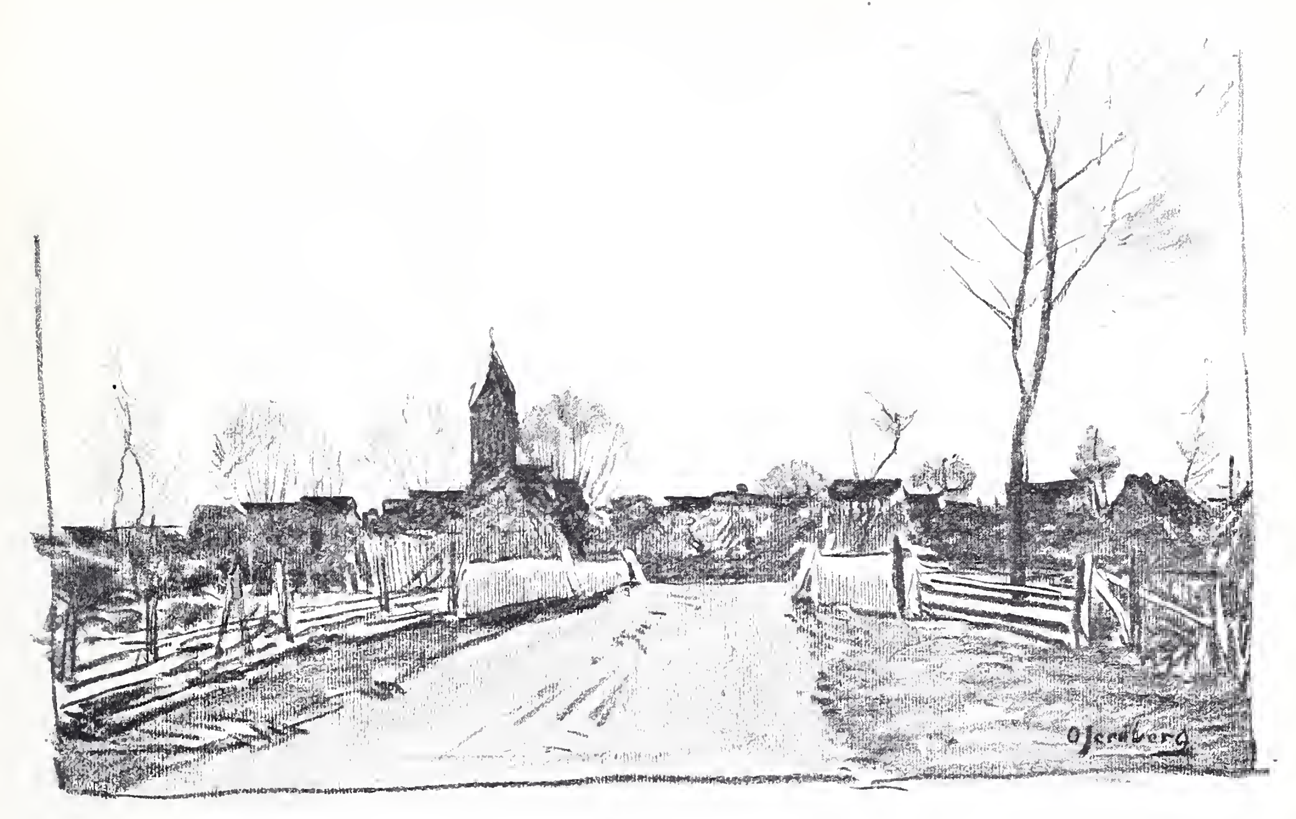
Dreifarbenbuchdruck v. Förster & Borries, Zwickau i. S.











Aus Olof Jernberg's Skizzenbuch.

OLOF JERNBERG

VON WOLFGANG VON OETTINGEN.

Mit einer Radierung von HERMANN STRUCK.

UNTER den Landschaftsbildern unserer Ausstellungen fällt alljährlich eine Anzahl eigentümlicher Arbeiten herausfordernd in die Augen: schon von weitem zieht ihre ausserordentliche Leuchtkraft die Aufmerksamkeit auf sich, beim Näherkommen zeigt sich eine rauhe, gleichsam unwirsche Technik, mit der, unter grimmigen Pinselhieben, ein möglichst schlichtes Motiv dargestellt ist, und das Ganze erweckt die Überzeugung: das hat ein Mann gemalt. Der nächste Gedanke wird sein: der Maler ist Olof Jernberg — und selten wird diese Schlussfolgerung getäuscht haben.

In der That gehört Jernberg, dem diese Zeilen deshalb gewidmet sind, zu den charaktervollsten unserer Landschaftsmaler. Er sagt sein Wort mit Klarheit und Energie; ohne zu mildern, ja oft recht rücksichtslos trägt er seine Meinung, sein künstlerisches Thema vor und bekümmert sich herzlich wenig darum, ob er das Publikum damit angenehm berührt oder abstösst. Er macht keine Zugeständnisse, weil sein inneres Gesetz kategorisch verlangt, dass er seine Aufgabe nicht anders löse als er sie sich gestellt hat; und wenn er im Laufe seines Lebens nicht immer genau der nämliche geblieben ist, so liegt das nur daran, dass er nicht von Anfang an in ein und derselben Überzeugung verharrte, sondern eine naturgemässe und gesunde Entwicklung durchlebt hat. Gab doch die Zeit, in der er aufwuchs, ihm gerade dazu die beste Gelegenheit.

Denn wer das Thun und Wesen unserer Maler beobachtet, muss zugestehen, dass sich seit zwei bis drei Jahrzehnten ein Wettstreit zwischen der bis dahin als untergeordnete Gattung geltenden Landschaftsmalerei und der für vornehmer gehaltenen Figurenmalerei abgespielt hat, und dass es schliesslich zu einer Gleichschätzung beider Künste gekommen ist. Dieses Ergebnis beruht auf einer allmählich eingetretenen Veränderung unserer ästhetischen Ansprüche und hauptsächlich auf den in entsprechender Weise gewachsenen Leistungen der Landschafter. Wir verlangten ehemals vom Maler, dass er uns möglichst deutlich und ausführlich möglichst bedeutende und sinnreiche Dinge erzähle; der Maler sollte wohl gut malen können, vor allem aber musste er Erfinder

oder Darsteller sein, also ein schöpferischer Psychologe, ein Dichter, ein Novellist, und unter Umständen ein gebildeter Historiker. Das sind nun die wenigsten bildenden Künstler, aber wir liessen manche als Maler gelten, die leidliche Zeichner waren und im übrigen geistreiche, pathetische, anmutige oder geschickte Einfälle hatten, und wir begnügten uns mit ihren malerisch meist unzulänglichen, weil nicht rein malerisch empfundenen Darstellungen der interessanten Gegenstände. Jetzt dagegen verlangen wir mehr; wir bewundern das Kunstwerk, das der Maler im Mittelpunkte seines Talentes concipiert, das heisst vom ersten Gedanken an ganz eigentlich als Maler aufgefasst hat, und das seine Seele, deren Sprache nicht Worte, sondern Farben und Linien sind, so recht aus sich heraus, als echtes Malerstück, ans Licht bringen konnte. So hat sich denn bald gezeigt, dass solchen Anforderungen eher die Landschafter genügen als die Figurenmaler. Diese scheitern zu leicht an den unkünstlerischen Seiten ihrer Stoffe, jenen ist ein solcher Zwiespalt erspart, denn die Natur ist schlechthin malerisch und unerschöpflich an Motiven, deren Inhalt sich ohne Rest in Farben ausdrücken lässt. Hat also ein Maler mit gesunden, ehrlichen Augen und technisch sicherer Hand auch Sinn und Herz für die Natur, so muss ihm wohl gelingen, seine Aufgabe echt künstlerisch, unter Einsatz seiner Persönlichkeit und daher individuell und mit tief eindringender Auffassung zu lösen.

In diesem Sinne hat sich aus der stark stilisierenden älteren Landschaftsmalerei unseres Jahrhunderts die neuere entwickelt; und diese Entwicklung, ein stetiges Fortschreiten in der Richtung auf das Wahrhaftige, innerlichst Erlebte, unverfälscht Gegebene, als mitstrebender Zeitgenosse zu teilen, war Jernberg zu seinem Glücke vergönnt.

Olof Jernberg ist trotz seines Namens und obgleich sein Vater, der Figurenmaler August Jernberg, aus Schweden eingewandert war, ein Deutscher. In Düsseldorf, am 23. Mai 1855, geboren und daselbst aufgewachsen, hat er, seine Studienreisen abgerechnet, dauernd dort und in der Umgegend gelebt und gearbeitet; ja man kann sagen, dass er seine künstlerische Eigenart im wesentlichen unter dem Einfluss der niederdeutschen Ebene ausgebildet hat. Dabei darf man ihn, streng genommen nicht zur Düsseldorfer Schule rechnen, zu der er doch seinem Studiengang nach, zunächst gehört.

Denn nachdem er das Gymnasium und die Realschule seiner Vaterstadt bis zu seinem 16. Lebensjahre besucht und darauf sich entschlossen hatte, seine Zeit allein auf die Malerei zu verwenden, bezog er, wie es sich fast von selbst verstand, die Düsseldorfer Kunstakademie, die wohl jedem Kinde der Stadt, das sich dem Künstlerberuf widmen will, wenigstens die erste Erziehung angedeihen lässt und die Elemente der Kunst beibringt. Sie erntet dafür nicht immer Dank, wie ja alle Akademien sowohl unter den Künstlern wie unter den Kunstfreunden eine starke Partei gegen sich haben. Dennoch würden sie schwer zu entbehren sein, denn sie geben durch ihren methodischen Unterricht den Künstlern das Rüstzeug in die Hand, ohne das selbst ein Genie nicht sicher arbeiten kann. Düsseldorf, jetzt eine wohlhabende, ja reiche Industriestadt, ist durch das blosse Vorhandensein der Akademie s. Zt. zu einer Kunststadt gemacht worden, und auch heute noch bildet diese Anstalt wenigstens einen der künstlerischen Mittelpunkte und vermittelt



Zusammenstellen der Heugarben. Naturskizze von O. Jernberg.



Tagesende. Gemälde von Olof Jernberg.

Geselligkeit und Anregungen, ohne welche die Künstler nun einmal nicht existieren können. An ihr also lernte Jernberg in den Elementarkursen und darauf im Antikensaal die Handgriffe und ersten Fertigkeiten seiner Kunst und trat, als seine Neigung zur Landschaftsmalerei sich vollständig geklärt hatte, in die Klasse Eugen Dücker's ein, der kurz vorher nach Düsseldorf berufen worden war.

Dücker brachte ein eigenes Element dahin. Die Düsseldorfer Landschafter standen um jene Zeit, in der Mitte der siebziger Jahre, gewissermassen noch unter dem Einflusse Lessing's und der Historienmaler. Sie konnten sich noch nicht recht zu einfachen, rein landschaftlichen Motiven entschliessen, sondern hielten darauf, eine stark gewürzte Stimmung, eine romantische Staffage, kurz etwas Besonderes mit Berg, Thal, Gefilde, Meer und Himmel zu verbinden. Andreas Achenbach, dessen erstes durchschlagendes Werk der schreckliche Untergang des »Präsident« im Eismeer gewesen war, war zu grandiosen Eifellandschaften in Sturm und Gewitter, dann zu virtuosen Marinen übergegangen; sein Bruder Oswald beutete Italien aus und schuf bestechende Phantasiestücke der Koloristik; andere verbreiteten sich an den Ufern des Rheins und in den Bergen der Eifel oder des Taunus und verfielen gewöhnlich in eine konventionelle Verzauberung der an sich so reichen und charaktervollen Gegenden. Dücker dagegen, ein feiner stiller Beobachter, der einsame Strandpartien an der Ostsee, ruhige Buchten unter hellem Himmel, anspruchslose Wald-, Wiesen- und Dorfmotive malt, legt wenig Wert auf Inscenierung, sondern geht mit unglaublicher Sorgfalt der Wahrheit im einzelnen nach. Er lehrt vor allem richtig sehen, Ursachen und Wirkungen der Beleuchtungs- und Farbenphänomene erkennen und auffassen, diese Logik der Natur respektieren und den Wert des Bildes auf die treu erschauten Reize des Motives gründen. Seinem Geschmacke folgend, vermeidet er pathetische und wuchtige Scenerien; sie würden der Gewissenhaftigkeit seiner Darstellung wohl auch Unerreichbares zumuten.

Es ist für Jernberg charakteristisch, dass er sich gerade Dücker zum Lehrer wählte. Wie er, mitten im Künstlerkreise lebend und mit allen geltenden und neu aufkommenden Richtungen bekannt, sich weder von der Geschichts- noch von der gerade in Düsseldorf so beliebten und dankbaren Genremalerei hatte fesseln lassen, so ging er, als Landschafter, auch nicht auf die verlockenden Künste der älteren Schule ein, sondern wandte sich, vermutlich einem glücklichen Instinkte folgend, an den strengen, oft nüchternen Meister, der ihn vor allem in der Treue gegen die Natur schulen konnte. Unter Dücker hat Jernberg die ganze weitere akademische Lehrzeit durchgemacht und ist später von 1882 bis 1898 an seiner Seite als Hilfslehrer thätig gewesen.



Heimkehr. Von O. Jernberg. Essen, Galerie Girardet.

Daubigny mit seinen breiten, einfachen Flachland-Motiven in ruhigen Tönen; auch der kräftige Rousseau, der Maler des alten formenreichen Hochwaldes, erregte in Jernberg den Wunsch, er möchte so malen wie jener. Zum Glück fand der Begeisterte in Hugo Salmson, dem tüchtigen schwedischen Landschafter, für seine Pariser Zeit einen guten Berater, der ihn zusammenhielt und verhinderte, dass er sich wirklich zersplitterte. Eine Marine, die Jernberg damals nach einer Studienreise in der Bretagne malte, zeigt in der That noch erst wenig Eigenart, aber doch viel ernsthaftes Streben und ein wohlerworbenes Können.

Nach Düsseldorf zurückgekehrt, begann Jernberg sich eindringlicher auf sich selbst zu besinnen. Einer ausgesprochenen Vorliebe folgend, hatte er schon in der Schülerzeit seine Phantasie an ganz bestimmten Gegenden, nämlich an den flachen Küsten Schwedens, Hollands und Belgiens genährt, wenn er nicht überhaupt daheim bleiben musste und dann die Rheinniederung studierte. Doch stellte sich heraus, dass eigentlich weder das Meer, noch der weite Horizont ihm dabei zusagte und dass vielmehr die behagliche und malerische Unkultur der Ländlichkeit, die Phantastik und Koloristik der dürftigen Dorfarchitektur, das Wesen des Ackerbaues ihn beschäftigten. So malte er den holländischen »Dünenhof«, dessen Original in der Düsseldorfer Kunsthalle hängt: sandiges, welliges Terrain mit einem Bestand von dürftigen und harten Kräutern; ein paar formlose Häuser hingelagert, ein Kirchturm in der Ferne und als Staffage ein schwankender Wagen auf hohen Rädern nebst ein paar wandernden Frauen; über alledem ein wolkenloser, flimmernder Sommerhimmel, der ohne Erbarmen seine Gluten und Lichter herabsendet und dadurch dem Maler gut benutzte Farbenprobleme bietet.

Damit ist aber weder gesagt, dass er in Dücker's Art vollständig aufging, noch dass er von Anfang an ganz vollbewusst nach eben solcher Selbständigkeit gegenüber den herrschenden Richtungen gestrebt hätte. Vielmehr liess Jernberg sich damals von einzelnen Meistern, die er bewunderte, noch soweit imponieren, dass er in ihrer Weise zu malen versuchte. In Düsseldorf schwebte ihm Dücker selbst als Ideal vor; bald darauf, nachdem er 1878 und 79 zuerst ausgestellt hatte und 1880 nach Paris gegangen war, gerieth er in den Bannkreis der dortigen grossen Landschafter. Diese starken und besonderen Talente waren ihm sympathisch und imponierten ihm, obgleich sie mit der Natur weit selbständiger verfahren als der viel objektivere Dücker. Corot, der liebenswürdigste Verehrer des silbergrauen Dunstes, der zartfühlende Darsteller des blinkenden Thaues, der blühenden Wiesen und säuselnden Gesträuche, zog Jernberg's ihm antipodisch entgegengesetztes Wesen, vermutlich eben durch den klaffenden Kontrast, ganz wunderbar an; neben ihm

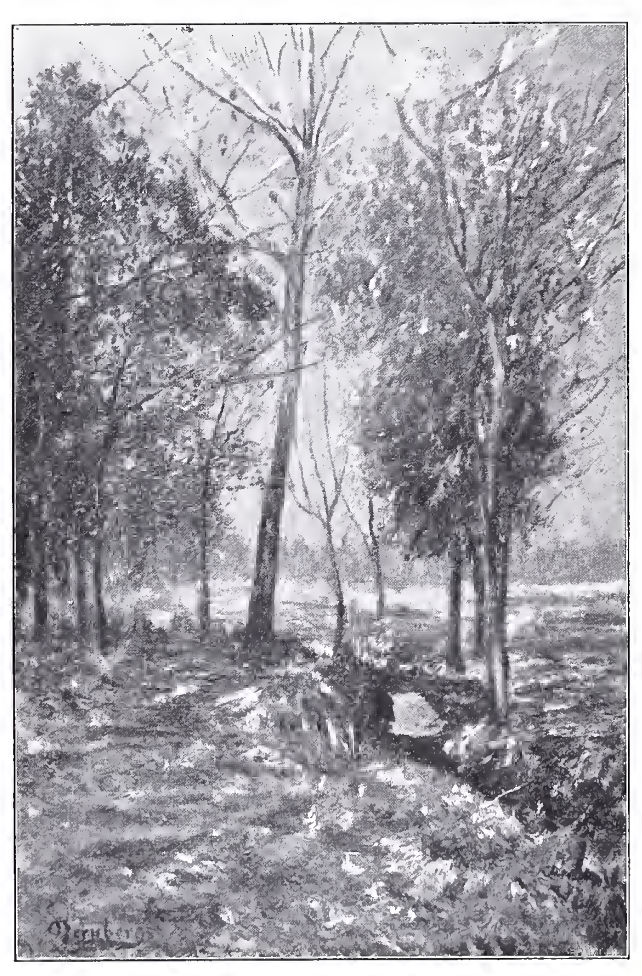
Auf ähnliche Motive kam Jernberg öfters zurück; gelegentlich, aber selten giebt er dabei der Staffage mehr Bedeutung. So steht eine »Strandscene« aus früherer Zeit — Fischhändler, die den Fang unter sich verteilen — ziemlich vereinzelt da; hier liegt das Gewicht entschieden auf den kräftig charakterisierten Gruppen der Männer und Weiber. Wo sonst die Staffage in den Vordergrund tritt, da ist sie gewöhnlich aufs engste mit dem Landschaftsmotiv verbunden und in gleichem Werte wie jenes gehalten. Der Schäfer z. B., der seine Herde im Mondschein durch den Waldweg nach Hause führt, geht samt den Tieren in seiner koloristischen Funktion völlig auf (Galerie Girardet in Essen); auf dem Bilde »Tagesende« ist die Scene der Anbetung des Viaticums durch heimkehrende Frauen nur gleichsam als stimmungs-

volle Ergänzung der abendlich melancholischen Dorfansicht eingefügt — eine bei Jernberg ganz unerwartete eigentlich romantische Wendung.

Denn im allgemeinen entwickelte sich der Künstler keineswegs in der Richtung auf das Sentimentale. Im Gegenteil! Er trat allmählich in eine Periode von ganz eigentümlich rauhem Pathos. Das war nicht das Pathos eines pittoresken Landschaftsmotivs, wie man es sonst in wilden Felsenbildungen, Wasserfällen und Bergtrümmern sucht und findet, sondern es bestand in einer leidenschaftlichen Steigerung der malerischen Eigenschaften irgend eines ganz einfachen, scheinbar trivialen Vorwurfs. Wir sehen ein flaches Feld, auf dem einige Personen Garben zusammenstellen: Der Inhalt dieses Bildes ist die Zusammenfassung des Ackerlandes mit der Luft, die wildbewegt zwischen Licht und Schatten, schwer und doch leuchtend, ohne heroisch-gewitterhaftes Wolkengebirge und doch grandios darüber hängt. Ein ähnliches Problem löst das Gemälde »Feldpartie im Juni« (Galerie Ravené in Berlin). Hier ist aber die Aufgabe noch wesentlich schwieriger gestellt. Unter einem wüsten Himmel mit gewaltigen weissen und grauen, mehr zerrissenen als geballten Wolken führt eine Frau eine weisse Kuh über Felder: ein Quartier von blühendem, scharlachrotem Mohn ist zwischen dem Grün ausgegossen und giebt den Grundton zu einem Farbenaccord, den nur der kühnste Meister zu ersinnen und nach heisser Arbeit glücklich aufzulösen vermochte.

Es scheint, dass nur solche Motive, in denen Wolkeneffekte und die sogenannten »schweren Lüfte« die Hauptsache sind, Jernberg's Abneigung gegen weite Horizonte überwinden. Er kehrt von ihnen immer wieder zu beschränkteren Ausblicken zurück. Seine Lieblingsgegenstände sind ohne Zweifel die Felder und Wiesen dicht an den Dörfern, deren Häuser und Baumgruppen den Hintergrund füllen; ferner die Zwischengebiete zwischen Wiese und Wald, die Raine mit einzelnen Gebüschen und Bäumen, mit Gräben und Bächen; endlich Land- und Waldwege, die zwischen den einfassenden Bäumen die Luft und die Nachbarschaft durchblicken lassen. Diese ausgefahrenen Wege, Wälder und Wiesen sieht er am liebsten im Herbst, wenn das bunte Laub den Boden bedeckt und nur noch dünn an den Ästen haftet, oder im Winter, wenn die scharfen Äste sich hart von dem blauen Himmel abheben und der Schnee seine leuchtenden Flecken auf das Erdreich setzt.

Alle diese einfachen Motive würden nicht eben interessant sein, machte sie nicht der Pinsel Jernberg's bedeutend. An ihnen zeigt sich, dass die vorhin gekennzeichnete Steigerung der Landschaftsmalerei durch die intimer und persönlicher gewordene Auffassung und Darstellung der Landschaft ihre Vollendung dann erreicht, wenn der Maler, statt sich im Auslande mit merkwürdigen und aufregenden Motiven abzugeben, seine Gegenstände in der nächsten Nähe sucht. Wenn sein Natursinn, die Freude an der herrlichen Schöpfung in jeder ihrer Erscheinungen, sich liebevoll in die vertraute Heimat versenkt und er eindringlich genug beobachtet, um selbst die zartesten Motive zu ergreifen und richtig miteinander zu verbinden, so wird er schlechthin jedes Fleckchen Erde durch seine persönliche Energie künstlerisch gestalten. Aber freilich, nicht jeder darf das wagen, denn wie wenige verlassen die Oberflächen, um das Verborgene und doch Vorhandene schöpferisch hervorzuholen! Gerade darauf wurde Jernberg geführt. Schon früher, in der Lehrzeit, war er statt Studienreisen zu unternehmen mehr als einmal zu Hause geblieben, um aus der Umgebung Düsseldorfs Motive herauszufinden, die andere für nicht malbar hielten. Er wird wohl an ihnen gespürt haben, wie mächtig die eigene Kraft wächst, wenn das Werk, zu dem sie angespannt wird, aus einem dem Menschen völlig angehörenden Boden erwachsen soll. Als er sich daher, gegen 1890, entschloss, eine längere Zeit in Angermund bei Düsseldorf zu wohnen und diese feuchte, wald- und feldreiche Gegend auszubeuten, setzte er nur fort, was er, vielleicht als der erste unter den jüngeren Künstlern Deutschlands und weit eher als die Kunstschriftsteller geraten hatten dergleichen zu thun, schon längst geübt hatte. Er versenkte sich so tief mit der ganzen Hartnäckigkeit seines Charakters in die Natur, die er



Oktobermorgen. Von O. Jernberg.

kannte und liebte, dass seine Auffassung sowohl als seine Technik sich an ihr läuterten. Das Streben nach gesteigerten Effekten verliess ihn allmählich; er wurde einfacher und gewissermassen wahrer. Zugleich aber bereicherte sich seine Darstellung an Mitteln: er sah immer mehr, er begriff immer lückenloser den schönen Zusammenhang aller Motive, und er fand immer leichter die Möglichkeit, auf dem Wege vom Auge zum Pinsel nichts zu verlieren, was des Behaltens wert war.

In jener Zeit schuf Jernberg neben zahlreichen, meist kleinen Gemälden und prachtvollen Studien auch Radierungen nach ähnlichen Motiven. Es sind Blätter von herbem Ernst und grosser Wirkung; die Übersetzung der koloristischen Probleme in die schwarzweisse Skala ist wie bei den Kreidezeichnungen sehr kühn und mit originellen Mitteln durchgeführt.

Und noch eine Folge ergab sich aus seinem innigen Verkehr mit der heimatlichen Natur. In den letzten Jahren ist Jernberg immer milder und massvoller geworden. Ohne weichlich oder schwächlich zu sein, beginnt er, die oft schwer hinzunehmende Rauheit seiner früheren Jahre zu dämpfen. Man sieht, dass er der Herrschaft über die Motive stets sicherer wird, dass der Kampf, den er mit ihnen führen musste, um sie sich anzueignen, aufhört. Deshalb wendet sein Interesse sich allmählich auch sanfteren Problemen zu, die er sanft behandelt. Bei manchen Künstlern würde eine solche Wendung nicht unbedenklich sein, wir müssten fürchten, dass mit dem Siege eine Erschlaffung über sie käme: bei Olof Jernberg, dem ehrlichen und feurigen Ringer, ist diese Gefahr wohl ausgeschlossen. Ein Geist wie der seinige ermüdet nicht; er wird den unerschöpflichen Reichtum, den die Natur ihm offenbart, in immer frischem Schaffen verwerten und ein bequemes Ausmünzen des Erworbenen den Manieristen überlassen.



Aus Olof Jernberg's Skizzenbuch.

RODE UND NOTKE, ZWEI LÜBECKER MALER DES 15. JAHRHUNDERTS

VON ADOLPH GOLDSCHMIDT.

(Schluss.)

Merkwürdig im Gegensatz zu Rode steht nun der andere Maler, bei dem wir umgekehrt zu Werke gehen müssen. Während wir bei dem besprochenen Künstler von einer einheitlichen Bildergruppe ausgehen konnten, der wir nach einer Aufschrift den Malernamen Hermen Rode beilegten, haben wir hier umgekehrt eine ganze Reihe von urkundlichen Notizen über einen Maler, der in Lübeck offenbar eine beträchtliche Rolle spielte, dessen künstlerische Leistungen uns aber nicht so ungesucht klar entgegentreten.

Es ist *Bernt Notke.*

Die Angaben, die ich früher über diesen Maler zusammenstellte,[1]) sind seitdem durch allerlei Notizen bereichert worden, die Herr Staatsarchivar Prof. Hasse gefunden und mir freundlichst zur Verfügung gestellt hat, wofür ich ihm ganz besonderen Dank schulde. Darunter ist hauptsächlich von Interesse ein »Geburtsbrief«, der auf seine Stellung in Lübeck einiges Licht wirft.

Bernt Notke wurde spätestens ungefähr 1440 in dem kleinen Orte Lassahn bei Ratzeburg geboren. Wo er seine Lehr- und Gesellenzeit zugebracht hat, ist nicht bekannt, aber offenbar nicht in Lübeck, wenigstens seine Gesellenzeit nicht, denn 1467 erfahren wir, dass er dort zwar als Meister, aber nicht als zünftiger Meister ansässig ist. Er hatte also wohl die Vorbedingung, in Lübeck als Geselle seine Zeit abgearbeitet zu haben, nicht erfüllt. Deshalb legen auch die Lübecker zünftigen Meister den Gesellen, die bei Notke arbeiten, Schwierigkeiten in den Weg, in Lübeck selbständige Meister zu werden, und der Rat zu Lübeck sieht sich eben 1467 veranlasst zu erklären, dass der Dienst bei Notke den Gesellen nicht zum Schaden gereichen solle, und dass, wenn einer von den Zünftlern den Notke wegen irgend einer Sache beschuldigen wollte, er dies nur vor dem Rate der Stadt thun dürfte.

Wir sehen also hieraus, dass Notke eine Art Ausnahmestellung einnahm. Trotzdem beschäftigte ihn die Marienkirche,[2]) für die er 1470 einen Wetterhahn und Turmknauf zu vergolden hatte. 1471 erfahren wir aus dem Testament eines Lübecker Bürgers *Johannes Biss*, dass Notke eine Altartafel für ihn malt. Der Testator Biss bestimmt, dass diese Tafel nach Frankfurt a. M. kommen solle auf den Altar der heiligen Agnes in der Heiligengeistkirche. Biss stammte nämlich aus Frankfurt und stand, was uns bei diesem Auftraggeber besonders interessiert, in Geschäftsverbindung mit der Fust-Schöffer'schen Druckerei, die ihren Geschäftssitz in Frankfurt hatte, und von der er gedruckte Bücher bezog, um sie dann in Lübeck und weiter in den Ostseegegenden zu vertreiben. Er starb vor 1480 und stand damals noch in beträchtlicher Schuld den Mainzer Druckern gegenüber[1]). Ein Aktenstück im Niederstadtbuch vom 7. Januar 1471 spricht von einem Streit, in dem der Maler mit dem Ratsschreiber Marcus Melman in einer Ehesache wegen Juttike, der Tochter des Lübecker Bürgers Hans Buck lag, doch ist nicht klar, ob es sich um die eigene Verehelichung handelt.

Im Januar 1474 wird Notke noch als Einwohner, noch nicht als Bürger Lübecks genannt.

1479 kaufte er in der Breitestrasse in Lübeck das Haus Nr. 774 (jetzt Nr. 9), befand sich also schon in gutem Wohlstand.

In demselben Jahre malt er für den Bischof von Aarhus in Dänemark, Jens Iversen Lange, den Hochaltar zur Ausschmückung seiner Domkirche und am 3. April 1482 bescheinigt er, volle Bezahlung dafür erhalten zu haben, und zwar heisst es in der Quittung »*für alles was ich für ihn gemacht habe, seine Tafeln und Figuren in seiner Domkirche*«. Ob er für diese Arbeiten selbst in Aarhus war, ist sehr zweifelhaft, im Juli 1481 jedenfalls erscheint er in Lübeck als Zeuge. Als der Bischof von Aarhus bald darauf stirbt, macht Notke dennoch Geldforderungen geltend und mahnt, wie es scheint, deshalb hauptsächlich den in Lübeck anwesenden Biörn Esberszen, der vielleicht Vertreter des Bischofs war, und der, wie der dänische Reichsrat behauptete, durch diese Verfolgungen des Notke gestorben sei. Auf dem Hansetage von 1484 lässt sich der Reichsrat Erik Ottenszen überhaupt nicht sehr milde über den Maler aus. Er sagt von ihm, »er kennte wohl seine Lügen, listigen und falschen Worte« und behauptet, er hätte dem Esberszen das Geld »mit Unwahrheit, Falschheit und falschen Zeugen« abgenommen und erbietet sich sogar, für jeden lübeckischen Schilling einen lübeckischen Gulden zu geben,

1) Lübecker Malerei und Plastik, S. 35.

2) Zeitschrift für Lübeckische Geschichte V, S. 162.

1) Vgl. Paul Schwenke, Untersuchungen zur Geschichte des ersten Buchdrucks, Festschrift zur Gutenbergfeier, herausgegeben von der Kgl. Bibl. in Berlin 1900. S. 69.

wenn man ihm die Berechtigung der Forderung beweisen könne. Man scheint aber diese Streitfrage fallen gelassen zu haben, wenigstens sind keine weiteren Nachrichten darüber vorhanden[1]).

Inzwischen hatte Notke auch schon einen neuen Auftrag nach auswärts erhalten. Der Bürgermeister Hagenbecke der Stadt Reval bestellte bei ihm den Hochaltar für die Heiligengeistkirche seiner Stadt, derselbe wurde 1483 gemacht, wie eine Inschrift darauf besagt, und im nächsten Jahre 1484 schreibt Notke nach Reval und bittet um noch rückständige Zahlungen für diesen Altar. Der Brief befindet sich in Reval im Stadtarchiv, er ist vom Mai datiert, und zwar in Stockholm, und so erfahren wir, dass der Künstler *1484* in *Stockholm* war, und wissen wenigstens sicher von einer seiner Reisen.

Von nun an hören wir lange nichts, vielleicht ist er eine Zeit lang in Schweden geblieben.

Erst im März *1501* erfahren wir wieder von ihm durch sein in Lübeck gemachtes Testament[1]). Es geht daraus hervor, dass er krank ist, ferner dass er eine Tochter Anneke hat und, wie es scheint, auch noch ein irrsinniges Kind, dass seine Frau nicht mehr lebt, und dass nach Erfüllung einer Reihe von Bestimmungen sein Haus und all sein Eigentum zu Geld gemacht und zu Ehren Gottes verwandt werden soll.

Aber er stirbt noch nicht. In den Jahren 1504 und 1505 wird er häufig im Nieder-Stadtbuch genannt, als Zeuge, als Vormund und als Bevollmächtigter, und Ostern 1505 wird er Werkmeister der St. Petrikirche und ist auch noch 1511 in diesem Amte. Gestorben ist er vermutlich 1517 oder kurz vorher, da 1517

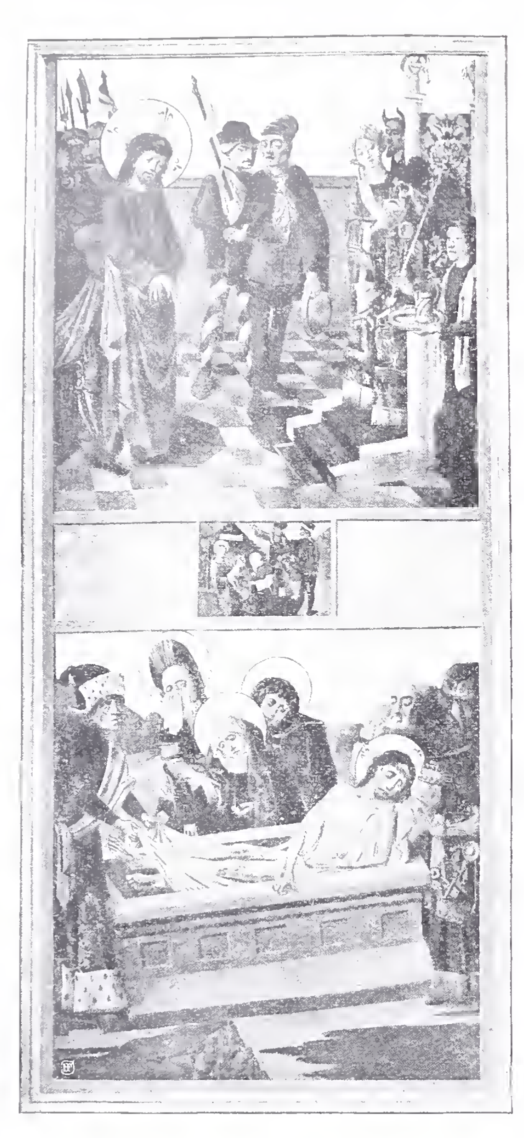




Abb. 11. Von den Innenflügeln des Aarhuser Altars. (Nach Beckett, Altartavler i. Danmark.)

1) Vgl. Hansarecesse Abt. III Bd. I, S. 439, 454, 483.

1) Lübecker Staatsarchiv.



Abb. 12. Vom Rosenkranz-Altar. Museum zu Lübeck.

(Martini) sein Haus in der Breitenstrasse, in dem er gewohnt hatte, verkauft wird.

Von Kunstaufträgen hören wir in dieser ganzen späteren Zeit nichts.

Ist dies auch nicht gerade eine wirkliche Lebensgeschichte des Malers, so ist es doch immerhin für einen deutschen Maler des 15. Jahrhunderts verhältnismässig viel, was wir von ihm erfahren, speziell in Lübeck hören wir von keinem anderen Maler auch nur annähernd so oft, und dementsprechend wird auch unsere Neugier angeregt, diesen Mann von seiner künstlerischen Seite her kennen zu lernen.

Da ist es nun natürlich, dass wir uns zunächst nach den Werken umsehen, die als seine Schöpfungen urkundlich erwähnt werden.

Die Altartafel, die Johann Biss 1471 für Frankfurt a. M. bestimmte, ist nicht mehr nachzuweisen, denn zur Zeit der Reformation wurden aus der Heiligengeistkirche die katholischen Bilder entfernt; seit 1840 existiert auch die Kirche selbst nicht mehr.

Dagegen sind sowohl der Aarhuser Altar v. 1479 als auch der Revaler v. 1483 noch erhalten [1]).

Der Aarhuser Altar zeigt inwendig Schnitzwerk von einzelnen Heiligenfiguren; schliesst man die inneren Flügel, so erzählen acht gemalte Felder die Passion vom Ölberg bis zur Auferstehung (Abb. 11), schliesst man auch die äusseren Flügel, so erblickt man auf der Aussenseite in grossen Figuren die heiligen Clemens und Joh. den Täufer und darunter den Stifter Jens Iversen mit seinem Schutzpatron S. Johannes Ev. im Gebet zur Gruppe der heiligen Anna und der Maria gerichtet.

Daneben sind auf feststehenden Flügeln zwei Scenen aus dem Leben beider Heiligen dargestellt. Auch die Predella wie die Bekrönung des Altares haben kleine gemalte Flügelthüren, die Bekrönung mit einzelnen Heiligen, die Predella mit der Messe des heiligen Gregor, einer andern auf das Leiden Christi bezüglichen Darstellung und Christus am Ölberg in zwei verschiedenen Momenten.

Der Revaler Altar ist etwas einfacher. Die Schnitzerei innen stellt das Pfingstfest dar und einzelne Heiligenfiguren. Die Aussenseite der Innenflügel zeigt gemalte Passionsscenen, die danebenliegenden Innenflächen der äusseren Flügel Scenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth. Auf dem ganz geschlossenen Altar sieht man Christus als Schmerzensmann und die heilige Elisabeth hinter Brüstungen, die mit Teppichen und Wappen geschmückt sind.

Beide Altäre haben im Gegensatz zu den übrigen Lübecker Flügelaltären des 15. Jahrhunderts in der Mitte oben noch einen kleinen Aufsatz mit Figuren.

Da mir der Revaler Altar nicht aus eigener Anschauung bekannt ist, so mache ich den Aarhuser zur Grundlage der Beurteilung [1]).

1) Abbildungen des Aarhuser Altares bei Francis Beckett, Altartavler i Danmark Taf. VI bis XVI, des Revaler Altares teilweise bei Neumann a. a. O. Taf. XIV.

1) Er ist vor einigen Jahrzehnten von Magnus Peter-



Abb. 13. Vom Rosenkranz-Altar. Museum zu Lübeck.

Der Charakter dieser Malereien ist von dem derjenigen Rode's grundverschieden.

Notke sucht im Gegensatz zu Rode alles viel plastischer zu gestalten, er modelliert seine Figuren möglichst formenreich, der Knochenbau des Kopfes tritt deutlich hervor, und besonders die Sehnen und Muskeln unten am Gesicht und am Hals erfreuen sich seiner Aufmerksamkeit. Er benutzt zu diesem Zweck fest aufgesetzte Lichter, starke bläuliche Reflexe. Es findet sich nichts von der feinen Vertreibung der Farben, von der Weichheit und Einfachheit der Konturen, im Gegenteil sind zuweilen fast impressionistisch die Farben aufeinandergesetzt und die Formen der Gesichter und Körper in ihren Bewegungen übertrieben und verschärft.

Mit der plastischen Schärfe der Gestalten steigert sich auch die Wahrheit des Raumes. Es ist mehr Luft vorhanden als in den Bildern des Meister Rode, die Beobachtung der Schatten ist eine bessere, der Horizont liegt in natürlicher Höhe, während er bei Rode noch übermässig hoch angenommen ist.

Notke ist durchaus Naturalist und beobachtet beständig wirkliche Modelle. Das sieht man daran, wie er das Incarnat seiner Figuren behandelt, er wechselt möglichst in dem Ton des Teints der verschiedenen Gestalten, modelliert dann aber die einzelnen Töne auch wieder mit besonderen Schatten und versucht die Wahrheit der Augen mit ihrer Umgebung, der Furchen im Gesicht durch Verwendung lebhafter Farben wie Carmin und Himmelblau zu erreichen.

Ein auffallender Gegensatz zum Meister Rode ist auch in den Händen zu beobachten. Während Rode immer dieselben einfachen unverkürzten Motive wählt, bietet Notke eine ganz reiche Variation von Handstellungen in mannigfachen Verkürzungen, die zwar nicht immer gelungen sind, aber die beste Absicht offenbaren. Man sieht, er hat sie wirklich studiert und nicht wie Rode die Schemata, die er im Kopf hatte, immer wiederholt.

Dann legte er ein ganz anderes Gewicht auf die Komposition, die Figuren der einzelnen Scenen sind in sorgfältig zusammengestellte Gruppen gesondert. Sie verteilen sich nicht in gleichmässiger Dichte über die Bildfläche, sondern freie Lufträume und enggestellte Personengruppen oder auch einzelne Figuren lösen sich ab. Die Masse ist in zwei Hälften geteilt, oder auch in eine Mitte und zwei Seitenteile.

Die Architekturbildung ist eine andere, die Innenräume werden nicht mit der Ausführlichkeit behandelt, die Gewölbe werden nur durch Ansätze angedeutet, und eine besondere Neigung herrscht, allerhand Säulen und Fensterpfeiler in Reihen voreinander zu setzen und so künstlich eine gewisse Tiefe zu erreichen.

An Sorgfalt der Ausführung reicht er nicht an den Meister Rode heran, auch die Landschaft ist, wenigstens auf dem Aarhuser Altar, viel allgemeiner behandelt, die Gegensätze zwischen dem grünen Laub und dem blauen Hintergrund viel unvermittelter.

Vielleicht können wir aus seiner Malweise Aufklärung über seine Gesellenzeit erhalten. War er vielleicht nach dem Rhein gewandert und brachte jetzt seine Kunst von dort mit herüber? Man könnte an den Ober- oder Mittelrhein denken. Ähnliches in der plastisch ausgestaltenden Malweise finden wir bei *Caspar Isenmann* im Elsass und *Konrad Witz* in Basel und auch am Mittelrhein fand sich Verwandtes, z. B. in den Berliner und Darmstädter Bildern, die Thode in jene Gegend weist[1]). Vielleicht hängt damit zusammen, dass sein erster Auftraggeber, den wir in Lübeck kennen lernen, Johann Biss, eben ein Frankfurter war.

Mit der Vorstellung von der Malweise Notkes, die dem Aarhuser Altar entnommen ist, können wir uns in Lübeck nach Werken von ihm umschauen.

Da giebt es nun eine Anzahl von Bildern, die in engstem Zusammenhange mit dem Meister stehen, aber die entweder ganz oder in Teilen für ihn zu schwach sind oder in einzelnen Eigentümlichkeiten von ihm abweichen. Man bekommt den Eindruck, dass sich um ihn eine Werkstatt gruppierte, der er selbst nur vorstand, während die an ihn gerichteten Aufträge vielfach von Schülern und Gehülfen ausgeführt wurden.

Da ist zunächst der Altar der Frohnleichnamsbrüderschaft der alten Burgkirche zu nennen, jetzt im Museum[2]). Er ist 1496 datiert, zeigt im Innern in Schnitzerei die Messe des heiligen Gregor und auf dem doppelten Flügelpaar die Legende des Ev. Johannes gemalt.

Die kräftige Ausgestaltung der Figuren, die Gruppierung, die Naturbeobachtung in der Formung der Hände, in den Farben von Licht und Schatten, alles das gehört in den Notke'schen Kreis; auch die Art der Färbung, das Übergewicht von Zinnoberrot und Gelbgrün, grössere satte Farbenflächen im Vergleich mit Rode.

Aber es sind grosse Ungleichheiten in der Güte der Ausführung vorhanden, und besonders macht sich eine schiefe Stellung der Augenachse zur Mundlinie bei den Köpfen in Halbprofil störend geltend.

Diese Eigentümlichkeit weist uns denselben Maler nach in einer andern Tafel des Museums aus der Jacobikirche mit der Darstellung der Rosenkranzspen-

sen restauriert worden, doch sind diese Renovierungen nicht so eingreifend gewesen, wie man das teilweise nach den Photographien vermutet. Nur die beiden feststehenden Aussenflügel mit den Scenen des heiligen Clemens und Johannes des Täufers, sind so ruiniert gewesen, dass die Übermalung eine radicale ist. Nur die Composition und einzelne kleine Teile können hier noch mitsprechen. Dagegen ist bei allen Innenbildern im wesentlichen nur der Goldgrund erneuert, und dabei sind die Silhouetten retouchiert oder hervorstehende Gegenstände, Haare, Bäume auch wohl ganz neu gemalt. Im Übrigen sind die ausgebesserten Stellen leicht durch die schon jetzt veränderte neue Farbe am Original zu erkennen. Am meisten solcher Ausbesserungen zeigen die beiden grossen Heiligen aussen auf den Flügeln.

An der Predella scheint eine Schülerhand mitgearbeitet zu haben, die auch an dem Revaler Altar bei der Elisabethlegende beteiligt war.

1) Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1900. Heft I.

2) Goldschmidt, a. a. O. Tafel 22.

dung und der das Kind anbetenden Madonna im Rosenkranz [1]). Besonders bemerkenswert sind die Gruppen der knieenden Geistlichen und Laien unten (Abb. 12 u. 13).

Am besten ist auf diesen Bildern die Modellierung einzelner Köpfe gelungen.

Es ist anzunehmen, dass sie in Notke's Werkstatt entstanden sind, er selbst aber nur in beschränktem Masse mit daran arbeitete, bei dem Frohnleichnamsaltar hat auch früher schon Theodor Hach einmal auf die Verwandtschaft mit dem Notke'schen Altar in Reval hingewiesen [2]).

Eigenhändig von Notke sind wohl die Schutzpatrone des Domes S. Blasius und S. Nicolaus (Abb. 14), die in die Rückwand eines Chorgestühles im Dom eingelassen zugleich als Altarbild dienen. Die Köpfe sind sorgfältig durchgebildet, während die Gewandung nur decorativ in Vergoldung und schwarzen Linien ausgeführt ist. Die Rückseite dieser Tafeln zeigt in rohester Übermalung die Figuren der Maria, Johannes des Täufers, S. Clemens und S. Agnes. Die Art der Darstellung dieser Heiligen ist ganz wie bei den betreffenden Figuren des Aarhuser Altares und die heilige Agnes zeigt trotz der Übermalung noch eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Kopf der Maria auf der Aarhuser Predella.

Dem weiteren Kreise der Notke'schen Kunst sind auch ein Flügelaltar mit der Geschichte des Täufers aus der Kirche von Nordlund im Kopenhagener Nationalmuseum und eine Kreuzigung aus der Hamburger Katharinenkirche in der Kunsthalle dort beizuzählen, beide allerdings von geringerer Qualität.

Wenn nun Notke den Arbeiten nur vorstand und nur Teile daran oder die Zeichnungen dafür lieferte, war er sonst noch irgendwie beschäftigt?

In der Zeit zwischen 1484 und 1501, in der wir nichts von dem Maler hören, sind die besten *Lübecker Holzschnittillustrationen* erschienen.

1494 erschien die Bibel des Steffen Arndes, der 1487 nach Lübeck gekommen war; mit Recht hat man sie das best illustrierte Buch des 15. Jahrhunderts genannt.

Wenn Arndes sich unter den Lübecker Malern einen für seine Zeichnungen aussuchen wollte, so musste er wohl in erster Linie an die beiden Hauptkräfte der Zeit Rode und Notke denken. Natürlich war es nicht ausgeschlossen, dass er einen auswärtigen Künstler beauftragte.

Vergleichen wir die Holzschnitte der Bibel mit den Bildern, so kann von *Rode* nicht die Rede sein, dagegen zeigen sich merkwürdige Übereinstimmungen mit *Notke*.

Zunächst sind die Kopftypen sehr verwandt: Die kurze Entfernung von der Nase zum Mund und die hinaufgezogene Oberlippe, durch die der Ausdruck etwas Verächtliches erhält; der sehr üppige, aus dichten kleinen Löckchen bestehende Haarwuchs; die Bösewichter und andere Charakterköpfe zeigen in der Bibel wie bei Notke einen Typus mit stark herausgezogenem spitzen Kinn und grosser gebogener Nase, und besonders charakteristisch ist bei beiden die detaillierte Muskulatur an Kinn und Hals, besonders älterer Personen.

Wir finden in der Bibel die gleichen mannigfaltigen Stellungen der ziemlich kleinen Hände.

Die Art der Composition ist dieselbe wie bei Notke und dem Rode gleichmässig entgegengesetzt.

Und endlich haben auch Architektur und Landschaft auffallende Übereinstimmungen. Die Voreinanderschiebung verschiedener Gewölbestützen findet sich wie bei Notke. In der Landschaft sind die überhängenden Felsen vielleicht sehr allgemein, aber die Art, wie sich die Wege ganz natürlich auf die Berghöhen hinaufbewegen, ist auffallend und besonders wie ein Stück spitzen Felsens vorne aus dem Bildrahmen ganz unvermittelt hervorragt. Auch die Gleichheit der Pflanzen kann man beobachten.

Dem gegenüber dürfen allerdings auch die Verschiedenheiten nicht verhehlt werden.

So scheinen die Proportionen der Bibelfiguren im ganzen etwas kürzer als die der Notke'schen Bilder, es fehlt die spreizbeinige Stellung der Figuren, wie sie wenigstens der Aarhuser Altar noch zeigt, und es finden sich einzelne kostümliche Besonderheiten, wie zum Beispiel das in der Bibel sehr häufige kappenartig um den Kopf geknotete Tuch der Männer, bei den Notke'schen Malereien garnicht.

Aber es wäre möglich, solche Veränderungen der Zeit zu gute zu rechnen, denn zwischen dem Aarhuser Altar und dem Erscheinen der Lübecker Bibel liegen 15 Jahre. Allerdings muss Notke, wenn man ihm die Bibelillustrationen zuschreibt, unbedingt auch die schon 1489 erschienenen Totentanzholzschnitte im Germanischen Museum gezeichnet haben, denn sie sind zweifellos von der gleichen Hand wie die Bibel.

In diesem Zusammenhang muss man darauf hinweisen, dass die einzigen Lübecker Holzschnitzereien aus dieser Zeit, die eine Beziehung zu den Bibelillustrationen zeigen, die Flügelreliefs des Frohnleichnamsaltares von 1496 sind, dessen Bilder eben der Notke'schen Werkstatt angehören, und zu erinnern ist auch daran, dass der Auftraggeber Notke's, Johann Biss, auch derjenige ist, der als einer der ersten den Vertrieb der Mainzer Bibeldrucke in Lübeck besorgte.

Es treten hier also Fragen auf, die noch zu entscheiden sind, und deren Bearbeitung sich wohl lohnt, denn auch Meister Rode scheint bei andern Lübecker Drucken mitgewirkt zu haben.

Haben wir es hier mit noch zweifelhaften Dingen zu thun, so bleibt doch die Haupterscheinung feststehend:

Am Ende der 60er Jahre des 15. Jahrhunderts treten uns in Lübeck zwei Künstlerpersönlichkeiten entgegen, Meister Hermen Rode und Meister Bernt Notke. Beide sind gegenüber der älteren Lübecker Malerei Neuerer im naturalistischen Sinne.

Die Lübecker Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts steht in Parallele mit der Kölner Schule des Meisters der Madonna mit der Bohnenblüte und mit dem Hamburger Meister Franke. Zwischen diesen und den Meistern der 60er Jahre sieht man

1) Ebenda.
2) Die Anfänge der Renaissance in Lübeck 1889. S. 6.

keinen wirklichen Übergang. Bilder, die etwa dem Stephan Lochner in Köln entsprechen, sind nicht vorhanden, aber merkwürdigerweise ist es so, als ob die Neigung Lochner's, die Umrisse zu verflüchtigen, alles möglichst weich und duftig zu gestalten, in Lübeck verspätet auftritt und dort in dem Meister Rode mit einer späteren, stärker naturalistischen Richtung zusammenfiele. Das könnte uns vielleicht diese seltsame Erscheinung erklären.

Während so Meister Rode mehr nach der malerischen Seite hinneigte, betonte Notke das Plastische. Die Leistungen beider sind in jeder Beziehung verschieden. Bis zu einem gewissen Grade muss auch damals Lübeck seine zwei Parteien gehabt haben, eine mehr idealistische und eine mehr realistische. Wenn auch beide Künstler gegenüber der älteren Kunst Naturalisten waren, so ist doch Rode viel gemässigter. Er erlaubt sich nie solche Galgengesichter unter den Schergen, wie es Meister Notke thut, es muss doch Alles manierlich und gemässigt sein, auch die Bewegungen bleiben in herkömmlichen Grenzen. Beschaulich ist Ausdruck und Gebahren der Figuren, keine regt sich übermässig auf, an starken Gefühlen mangelt es entschieden. Zu alledem steht Notke im Gegensatz.

Und auch mehr äusserlich erscheint uns das Bild der Künstler so verschieden. Rode war zünftiger Meister, malte den Repräsentationsaltar der Lübecker Maler, sorgfältig vollendete er alles bis auf das sauberste, er scheint Alles selbst gemalt zu haben oder wenigstens das, was seine Gesellen eventuell gemacht haben, so unter der eigenen Korrektur gehalten zu haben, dass man es nicht merkt.

Bei Notke ganz im Gegenteil scheint alles aus eigener und aus Werkstattarbeit zusammengesetzt zu sein, nur selten begegnen wir ganz isoliert der Hand des Meisters, er scheint eine grosse Zahl arbeitender Kräfte um sich beschäftigt zu haben, aber mit der eigenhändigen Vollendung nicht sehr gewissenhaft gewesen zu sein.

Er war auch kein stiller Zunftmeister, sondern einer, den die Zünftigen nicht recht neben sich gelten lassen wollten, er machte dem Rat der Stadt manche Scherereien, die sich selbst auf die Hansetage erstreckten.

Über ihr Verhältnis zu einander kann man nicht das Günstigste vermuten, jedenfalls machten sie sich starke Konkurrenz, auch was das Ausland anbetraf. 1482 vollendete Rode den Hochaltar für die Nicolaikirche in Reval, 1483 Notke den für die Heiligengeistkirche derselben Stadt; ungefähr 1483 malte Rode seinen Salemer Altar für die Nachbarschaft von Stockholm, 1484 war Notke in Stockholm.

1501 macht Notke ein Testament, und wenn das im Lübecker Archiv aufbewahrte Testament Hermen Rode's dem Maler dieses Namens angehört, so ging er seinem Rivalen um ein Jahr damit voraus. So traten sie beide wohlausgerüstet für den Tod in das neue Jahrhundert.

Das 16. Jahrhundert aber brachte Lübeck andere Kunst von auswärts. Stärker wurden die Einflüsse von den Niederlanden her und vom Süden Deutschlands. 1504 wurde der grosse Altar Memlings im Dom aufgestellt; 1518 der Antwerpener Flügelaltar und das grosse Mostaertsche Triptychon in der Marienkirche.

Was haben Rode und Notke da noch gethan? Sie können beide nicht mehr jung gewesen sein. Notke wird Werkmeister der St. Petrikirche, es scheint das ein Versorgungs-, vielleicht auch Ehrenamt für alternde Maler und verwandte Meister gewesen zu sein, von Bildern dieser Zeit bis zu seinem Tod, wohl 1516 oder 17 wird nichts gesagt und es ist auch nichts erhalten, was seinem Kreise zuzuschreiben ist.

Da scheint Rode doch noch der wandlungsfähigere gewesen zu sein, der seine Malweise ändert, allerdings noch unter dem Einfluss von Niederländern des 15. Jahrhunderts, und der das neue Jahrhundert durch ein neues Bild begrüsst.

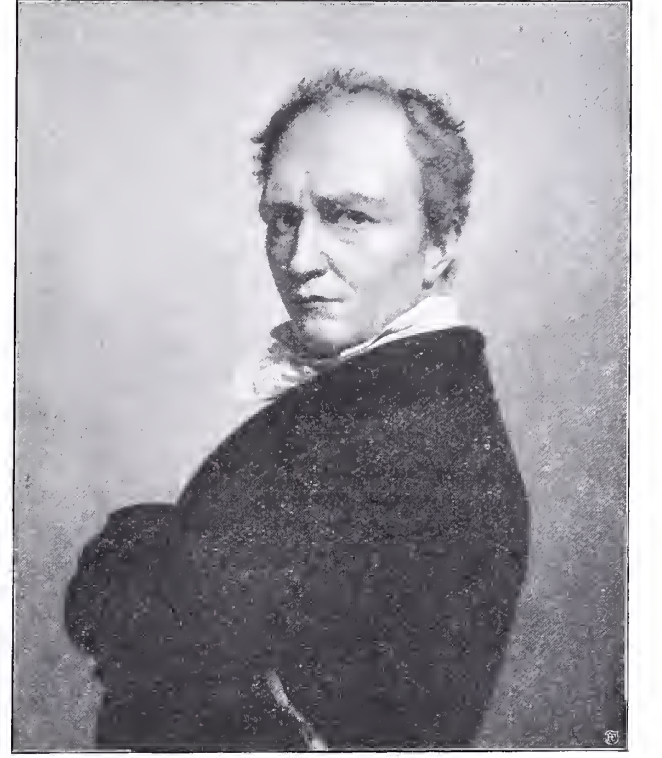


Abb. 14. Sanct Nikolaus. Dom zu Lübeck.

DIE HUNDERTJAHRFEIER
DER BRÜSSELER AKADEMIE DER SCHÖNEN KÜNSTE

VON ALFRED RUHEMANN-BRÜSSEL.

ICH möchte meinen heutigen Aufsatz fast als eine Art Einleitung zu einem Thema betrachten, das ich demnächst in dieser Zeitschrift zu behandeln gedenke. Ich habe die Absicht, angesichts der grossen Beachtung, welche die heutige belgische Kunst in Deutschland findet, deren jüngste Meister einer kritischen Würdigung zu unterziehen, wofür diese Jubiläumsbetrachtung als Fundament gelten kann. Es ist schon seit einigen Jahren kein Zweifel mehr erlaubt, dass Brüssel allein noch führend und ausschlaggebend für alle belgischen Kunstfragen ist. Auch Löwen's Akademie beging in diesem Herbste die Feier ihrer hundertjährigen Wirksamkeit, doch blieb sie eine bescheidene Kundgebung, die kaum über die Grenzen des Weichbildes dieser Stadt hinaus drang. Antwerpens Grösse ist längst erloschen; seit dem erst kürzlich erfolgten Tode Albert de Vriendt's macht sich nicht die geringste Lust auf seine Nachfolgerschaft in der Oberleitung der dortigen Akademie unter den führenden belgischen Künstlern des Landes bemerkbar! Trotzdem hat Antwerpen in diesem Jahre noch zwei seiner Schüler, allerdings Bildhauer, den ersten und zweiten Rompreis erringen gesehen, aber deren Lehrer war — der Brüsseler Vinçotte. Wohl hat Antwerpen vor einigen zwanzig Jahren noch einen Struys, Alma Tadema, Lambeaux hervorgebracht. Das schienen aber auch die allerletzten Grösseanwandlungen dieses ehemaligen Fürstensitzes im Schönheitsreiche der Kunst zu sein. Selbst in Gent wohnen und wirken heute modernere und befähigtere Künstler, wie in der Scheldestadt. Im allgemeinen aber kommt man immer wieder auf die Thatsache zurück, dass die heute im Vordergrunde des allgemeinen künstlerischen Interesses und auf der Höhe ihres Könnens stehenden Belgier sowohl wie diejenigen Jüngeren, welche sich bereits die ersten Sporen verdient haben, Kinder der Brüsseler Kunstlehranstalt sind. Und, wie es scheint, wird Brüssel in den nächsten Jahrzehnten immer mehr zur wahren und einzigen Hochschule der bildenden Künste in Belgien werden.



Navez, Selbstbildnis.

Es ist geradezu tragisch, dass die unseligen politischen Wirren, unter denen die Niederlande durch Jahrhunderte bluteten, die Fortpflanzung der einstigen künstlerischen Ideale überhaupt erstickten; schliesslich wäre eines Tages doch der und jene grosse Meister wieder entstanden. Beweist doch gerade die Geschichte der neueren belgischen Kunst, dass sich die von der Natur selbst einem Volke eingepflanzten Instinkte wohl in andere Formen kleiden, aber nie aus seinem Bewusstsein und Können ganz und gar verschwinden. Fast peinlich, möchte ich sagen, berührt es deshalb, dass auf den Weckruf, den die Meisterateliers der Antwerpener, Tod und Verwüstung übertönend, in die Welt hinausgesandt, erst im Jahre 1711 in einem vom Magistrat zur Verfügung gestellten Zimmer des Brüsseler Rathauses eine Versammlung der Doyens der Maler, Bildhauer, Gobelinweber und sonstiger »Liebhaber« antwortete. Und diese Antwort lautete ebenso kläglich, wie jener Raum aussah, den der Magistrat den freien Künstlern überwiesen hatte: man wollte sich hier regelmässig zusammenfinden, um »die Kunst des Zeichnens zu betreiben«. Bescheidener konnte eine neue Bewegung der unsterblichen vlämischen Kunst gewiss nicht einsetzen. Und diese bescheidene, armselige Zeichenschule war und blieb durch sechsundzwanzig Jahre der Beginn der Schaffung der Brüsseler Kunstakademie; so genommen, ist diese also viel älter als hundert Jahre. Da aber die Revolution und Na-



Vervée, Pflügende Ochsen.

poleon's I. Herrschaft diesem schwächlichen Kinde das Lebenslicht noch ganz und gar ausgeblasen haben, und es erst im Jahre 1800 wieder eine wirkliche und endgültige Auferstehung feierte, so wird ihm das Voralter nicht weiter angerechnet, und das Datum der Jahrhundertwende hat für alle Zeiten neben anderen Lasten auch die sakramentale Weihe eines Geburtsfestes der Akademie der Schönen Künste von Brüssel zu tragen.

Doch schon das »Vorleben« der Akademie war nicht ereignislos: Im Jahre 1737 nämlich sah sich der Magistrat bereits gezwungen, ihr eine Geschäftsordnung und fünf Direktoren zu geben, schliesslich auch eine bare Unterstützung. Von jener Zeit an stammt denn wohl auch der Umstand, dass die Brüsseler Akademie, wie übrigens die Akademien der Schönen Künste aller belgischen Städte, städtische Einrichtungen und Verwaltungs-Zweige sind. Die junge Pflanze eines mit neuen Hoffnungen frisch gedüngten Bodens wuchs dann weiter lustig empor; ihr Topf im Rathause wurde ihr bald zu eng, so dass sie einen Ableger in das erste Stockwerk der Schankwirtschaft von der »Tête d'Or« hinübertrug. Im Jahre 1763 vereinigten sich jedoch sämtliche Klassen der Kunstschule wieder in dem vom heiligen Michael beschützten Hause der Grande Place; die Stadtväter waren näher zusammengerückt, um ihrem jungen Kinde einen geräumigeren Studienplatz anweisen zu können. Jetzt wurde auch die Regierung auf dasselbe aufmerksam, denn sie bemerkte sehr wohl, wie segensreich die Kunst auch auf die Industrie einwirkte. Hunderteinunddreissig Jahre später ist der gegenwärtige Leiter der Anstalt in der Rue du Midi zu Brüssel, Charles Vanderstappen, auf denselben genialen Gedanken gekommen und hat ihn seinem Reformationsplane zu Grunde gelegt: ohne Kunstlehre kein Kunstgewerbe. Die damalige Regierung verlieh ihrer Schutzbefohlenen den Titel einer »Akademie für Malerei und Bildhauerei«, deren erster Protektor aber wurde ein Deutscher: Karl Alexander, Herzog von Lothringen, Grossmeister der Deutschritter, Generalkapitän Ihrer Apostolischen Majestät in den Niederlanden. Das jetzt immer mehr einen künstlerischen Ernst annehmende Institut gebrauchte aber viel Geld zu seinem Unterhalt, und so kamen die Verwalter auf den genialen Gedanken, ein Album herzustellen — es ist noch heute in den städtischen Archiven einzusehen — in das sich die Beschützer der Anstalt eigenhändig eintragen durften. Jedes Autogramm sollte von dem Wappen des Stifters und sonstigen in Tusche ausgeführten Attributen eingerahmt werden. Die so geschmeichelte Eitelkeit that, wie erwartet, auch diesmal ihre Schuldigkeit. Der Mindestbeitrag belief sich auf eine österreichische Krone, und jeder sich zu Jahresbeiträgen verpflichtende Wohlthäter er-



De Groux, Prozession in Flandern.

hielt ausserdem noch den Titel eines »Ehren-Akademikers«. Der damalige Leiter der Akademie, der den Gönnern versprach, den alten Ruhm der vlämischen Schule eines Tages wieder aufleben zu lassen, war Bernard Verschoot, »erster Maler Seiner Königlichen Hoheit«. In besagtem Album begegnet man den Namen Kobenzl, Starhenberg, Metternich, Arenberg und anderen des österreichischen Adels. Aus dem Geiste jener Zeit und jener Stifter erklärt sich auch, und es ist ganz amüsant, an solche Matrikeln des Kunstunterrichts von ehedem zu erinnern, dass zu den damaligen drei Klassen nicht etwa jeder, der Lust, Begabung und Mittel besass, Zutritt hatte. Nur die Kandidaten der Ehren-Akademiker fanden Aufnahme, und zwar durfte jeder der letzteren der Akademie jährlich zwei Schüler zuführen, auch dem Unterricht derselben und der Preisverteilung beiwohnen. Man lehrte im Institut das Zeichnen nach der Natur und nach Abgüssen, ferner die Grundlehren der Architektur. Man sieht also, wie weit man noch von der Wiederaufnahme jener Lehre entfernt war, welche von jeher die Grösse der vlämischen Malerei ausgemacht hat, nämlich von der Farbenlehre. Die Namen der Professoren jener Zeit sind so gut wie verweht. Verschoot nannte ich; Wincqz, der brabanter Edelmann Philippe Spruyt, F. J. Janssens, Olivier, Tamine werden auf den Blättern der Kunstgeschichte, selbst ihres Landes, sicherlich nicht mit goldenen Buchstaben verzeichnet stehen. Nach der Schlacht von Fleurus, die Belgien an Frankreich brachte, wurde die Brüsseler Akademie geschlossen. Der schöne Traum eines Neuaufblühens des einstigen Reiches idealer Künste in Belgien war von der entfesselten Kriegsfurie wieder einmal davongejagt worden.



Navez, Damenporträt.



Boulanger, Der Pachthof.

Jetzt aber zählte die der Akademie aufgedrungene Musse nicht wieder fünfzig und mehr Jahre. Auf Anordnung des Bürgermeisters Rouppe begannen die Kurse derselben bereits im November 1800 von neuem. Und gleichzeitig zog ein freierer, revolutionärer Geist in die alten Räume und Anschauungsweise ein. Der Cäsarismus trieb alsbald die Kunst der Antike und dem Imperatorenstil in die Arme: ihr damaliger Grossmeister David übersiedelte in Person nach Brüssel. Drei Jahre nach Wiedereröffnung der Akademie holte sich ein junger Mensch daselbst einen Preis, dessen Name mit ihrer Geschichte für alle Zeiten innig zusammenhängt. François Navez, der nach weiteren fünf Jahren erster in der Naturklasse wurde, legte den Grund zur heutigen Bedeutung dieser höheren Lehranstalt für die Schönen Künste. Abermals fünf Jahre, und weitere der Berühmtheit entgegenschreitende Schüler werden ausgezeichnet: Leopold und Alexander Boens, vor allem aber Jean Madou. Lehrer für Malerei und Skulptur wurden François und Godecharle, und Paelinck, ebenfalls Schüler von David. Und noch einmal erbleicht der so schön aufgegangene Stern der Akademie. Die bösen Jahre vor 1830 hinterlassen auch ihr ihre Spuren, die Anstalt krankt an Blutleere. Da erscheint als ein wahrer Retter Navez und übernimmt

honorarfrei ihre Leitung, die er bis 1835 kostenfrei behält. Navez, an den Brüsten der Klassizität aufgesäugt, wurde der Bahnbrecher für die Romantiker und lebte noch lange genug, um noch zum Urvater der Realisten zu werden. Die Söhne seiner Kunstweise waren Alfred Stevens, Degroux, Portaels, Stallaert und so weiter, ohne deren Wirken es keine Boulanger und Artan, keine Smits, keine Fournois, keine Courtens, Gilsoul, Frédéric, de Vigne und Vanderstappen gegeben hätte. Navez lehrte in seinem eigenen Atelier, denn erst im Jahre 1849 erhielt die Akademie eine eigne Malklasse zuerteilt, die neuerdings dem tüchtigen Isidore Verheyden anvertraut worden ist. Mit Navez wirkten noch Coene, Delantsheer, Godecharle und Werry, Bossuet u. Paelinck. Leopold I. verlieh der Akademie den Titel einer Kgl. Hochschule; sie wirkte seit 1835 nicht mehr im Hotel de Ville, sondern in den Erdgeschossen des Industriepalastes. Ihre Schüler und Lehrer beginnen sich auf den Ausstellungen des In- und Auslandes Preise zu sichern. Die Fesseln des Konventionellen sind abgestreift, die lustigen und traurigen Scenen des Lebens selbst liefern Madou und De Groux wirksame Stoffe, die Natur besitzt mit einem Male wieder prangende Farben, das Bildnis eine Physiognomie. Emile Hamoirs unterliegt im Kampfe gegen die Armut, auch Jean Baptiste Van Eycken überlebt nicht lange seine ersten rauschenden Erfolge. Hippolite de la Charlerie, der ebenfalls in die Melancholie von De Groux untertauchen möchte, sieht bereits an 650 Mitschüler um sich. In den fünfziger Jahren treten besonders die Namen von Stallaert, Jules Pelcoq, des Bildhauers D'Union, eines der Schöpfer des bekannten De Brouckère Springbrunnens zu Brüssel, von Camille van Camp, Edouard Agneessens hervor. 1869 holt sich bereits Charles Vanderstappen seine erste grosse goldene Medaille in der Landes-Kunstausstellung. Erst seit 1877 befindet sich die Akademie in ihrem eigenen Heim in der Rue du Midi, ein Heim, das, so weitläufig es auch angelegt ist, kaum noch die heutigen vierzehnhundert Schüler zu fassen vermag.



Portaels. Die Marokkanische Braut.

Ich würde meiner späteren kritischen Würdigung der heutigen belgischen Meister jüngsten Datums Abbruch thun, wollte ich eingehend schildern, welche künstlerischen Verdienste alle die Portaels in der Malerei, Simonis in der Bildhauerei, van Severdonck und Stallaert, van Mierls, Fétis, Mellery, van Strydonck, Hennebicq und so fort gehabt haben, sowohl hinsichtlich der Wiedererweckung der künstlerischen Empfindungen der vlämischen Rasse wie auch der Ausbildung aller der Künstler heutigen Datums von Ruf. Die Wirksamkeit der nun seit siebzig Jahren ihrem wahren Berufe dienenden Brüsseler Akademie, ist nicht frei von jenen Stürmen geblieben, welche durch den jähen Wechsel der Richtungen in der neueren Kunst verursacht, notgedrungen über das künstlerische Lehrwesen hingebraust sind. Auch hier tobte und tobt noch der Kampf zwischen Akademie und freier Selbstbethätigung. Das Anklammern älterer Lehrer an ihre, einer früheren Zeit angehörigen Anschauungen, an ihre Professorate, und die dadurch verursachte Verbitterung des sich berufen glaubenden Nachwuchses, alles das brachte bis vor wenigen Jahren die hiesige Akademie ein wenig zurück. Die Berufung Vanderstappens auf den Stuhl des Direktors scheint aber eine Wandlung zum Besseren bewirkt zu haben. Dieser ebenso bedeutende Theoretiker wie Praktiker hat es zum Prinzip erhoben, nicht der Natur des lernenden Individuums die Zügel anzulegen. Die Akademie soll nur das »Metier« lehren, nicht aber die Kunst in unverrückbare Formen und Anschauungen festlegen. Sie soll indessen auch kein Kunstproletariat schaffen, was bei dem riesigen Andrang zu dem Institut kaum vermeidlich scheint, sondern ihre mittelmässigen Kräfte dem Kunstgewerbe zuführen, wie ich schon weiter oben betonte. Im übrigen aber wird das heilige Feuer einer echten Kunst, wie es heller denn je wieder in den heutigen Vlamen aufzuflackern scheint, das seinige thun, um der Brüsseler Akademie ein zweites, ebenso fruchtbares Jahrhundert der Thätigkeit zu bereiten. Leider will es der Ausgleich in allen Dingen dieser Welt, dass neben der Sonne der unvergleichlichen Eigenschaften der belgischen Kunst auch der Schatten ihrer bemerkenswert eng gezogenen Grenzen sich dem Beobachter störend aufdrängt. Daran trägt aber nicht die Akademie die Schuld, sondern die natürliche Veranlagung der belgischen Künstler. Sie fühlen sich in ihrem kleinen Ringe glücklich, wir anderen also haben keinen Grund, ihnen dieses Glück zu trüben.

DER DORNAUSZIEHER AUF DEM KAPITOL UND DIE KUNSTARCHÄOLOGIE

VON ANDREAS AUBERT.

(Schluss.)

IM Gegensatze zu Myron's Diskuswerfer hat der Dornauszieher durch und durch ein Gepräge, als wenn er über einem lebenden Modell hätte geformt sein können: »Man möchte sagen, dass die Form nach der lebenden Natur gegossen worden« sagte schon der ältere Visconti vor hundert Jahren. Ein französischer Bildhauer, einer der Stipendiaten in der Villa Medici, der selbst die Bronzestatue auf dem Kapitol kopiert hat, hat sich kürzlich in ähnlicher Weise gegen mich ausgesprochen: »Der Idolino ist im Verhältnis zum Dornauszieher eine archaische Arbeit« fügte er hinzu.

Myrons Diskuswerfer zweidimensional gebunden, der Dornauszieher dreidimensional frei, sodass die ganze Altertumskunst kaum ein Kunstwerk aufweist, welches mehr dreidimensional aufgefasst wäre (es müssten denn Freilichtsgruppen sein wie der Farnesische Stier oder ähnliche). Und dennoch ist der Dornauszieher lange von hervorragenden Kunstarchäologen Myron zugeschrieben worden.

Der Dornauszieher entfaltet sich dreidimensional; bei ihm sind nicht die vier Hauptansichten klar ausgedrückt: Die Gesichtspunkte ordnen sich vielmehr zu einem Kreise. Nicht einmal der Kreis genügt; wir müssen auch den Höhepunkt wechseln, wir müssen mit einem Wort in ewiger Bewegung sein. So gross ist die Verlegenheit unter den Kunstarchäologen, einen befriedigenden Gesichtspunkt zu finden, dass man jetzt als letzten Ausweg vorgeschlagen hat, die Statue auf ein hohes Stativ zu stellen (wie solches oft der Brauch war mit Tempelgaben, zumal in archaischer Zeit). Sowohl Helbig als auch Petersen und Bulle[1]) befürworten dies jetzt. Ich habe infolge dessen vor dem Original gewissenhaft alle Haupt- und Zwischengesichtspunkte aus einer sitzenden Stellung bis zum Auge ungefähr in gleicher Höhe mit dem Knöchel des rechten Fusses geprüft. Dies bessert nicht das Verhältnis. Im Gegenteil. Man hat dasselbe Bedürfnis wie früher, die Drehscheibe zu gebrauchen und man will sich unwillkürlich erheben, um zu sehen. Ein jeder, der sich Hildebrands Gedankengang in seinem »Problem der Form« angeeignet hat, fühlt unwillkürlich, wie viel weniger die Statue auf diese Weise geeignet ist, klare »Bilder« zu geben. Der Körper verschiebt sich perspektivisch und die zusammengebogene Gestalt sieht noch mehr gedrückt aus.

Hierzu kommt ein Umstand, der nicht ohne Gewicht ist. Der Scheitel und die eigentümliche, zierliche Haartracht wird durch eine derartige Aufstellung weniger hervortreten. Die grosse Sorgfalt mit dem Wirbel und dem launischen Haarscheitel, die ihre natürliche Erklärung gerade darin findet, dass die Scheitelpartie so auffällig ist, während das Antlitz sich versteckt, würde verhältnismässig weniger erforderlich sein, falls die Statue mit dem bewussten Gedanken an einen hohen Platz komponiert wäre.

Der Mangel an festen Hauptansichten ist beim Dornauszieher von allen Stileigentümlichkeiten die am meisten hervortretende und zugleich die entscheidendste für die Frage wegen der Datierung der Statue.

Kann man eine einzige Statue von einer so freien dreidimensionalen Entfaltung nennen — nicht bloss aus der letzten archaischen Übergangszeit, sondern während des ganzen 5. Jahrhunderts? Ist man im stande, in demselben Zeitraum ein plastisches Werk nachzuweisen, welches nicht klar hervorgehobene und klar ausgedrückte »Ansichten« hat?

Es ist daher auch wenig gewonnen durch Heinrich Bulle's Vorschlag[1]), den Dornauszieher auf dem Kapitol (entweder als Original oder als treue Copie) etwas weiter in der Zeit vorzurücken, hinein in »Phidias' Epoche«. Dies muss wohl am besten als ein wenig haltbarer Zwischenstandpunkt charakterisiert werden, geeignet, noch deutlicher die Ratlosigkeit der Kunstarchäologen zu zeigen.

A priori dürfte es nahe liegen zu vermuten, dass die Bronzestatue, welche Thon oder einen anderen weichen Stoff zur Voraussetzung hat, anderen Gesetzen unterworfen sei, als die Marmorstatue, welche aus dem viereckig zugehauenen Steinblock entsteht, — derart, dass die Quadratur bei dem letztgenannten Material länger beibehalten würde, und das erstgenannte Material schneller zum dreidimensionalen Formgefühl führte. (Vergleiche Bildhauer Hildebrand's »das Problem der Form«). Aber die Geschichte der griechischen Plastik lehrt uns anderes. Die wenigen Originalbronzen aus

1) Erstere in ihren Führern, letzterer in »Griech. Statuenbasen«. 1898.

1) »Der Stil — — erste Serie: der schöne Mensch« Text zur Tafel 73.

dem fünften Jahrhundert und die reichere Auswahl an Marmorkopien nach Bronzewerken aus demselben Zeitraum zeigen unverkennbar, dass die Bronzestatuen nach denselben (idealen) Kompositionsgesetzen wie die Steinskulptur komponiert worden sind. Dies zeigt, auf einer mehr vorgeschrittenen Entwicklungsstufe, der Idolino aus Polyklet's Zeit. Dies zeigt auch der neue Fund in Delphi, der Wagenlenker aus dem ersten Jahrzehnt nach der Schlacht bei Himera und Salamis. Diese herrliche Gestalt trägt in ihrem ganzen Aufbau und plastischen Zuschnitt die deutlichsten Spuren der Quadratur.

Alle unsere Untersuchungen der stilistischen Eigentümlichkeiten des Dornausziehers führen uns demnach über das fünfte Jahrhundert hinaus.

Indem wir, um seinen Platz zu finden, unsere Untersuchung auf eine spätere Zeit verlegen, umgehen wir ausserdem eine Verlegenheit, die zu überwinden den Verteidigern der frühen Datierung anscheinend besonders schwer fällt: Das »genreartige« des Motivs wird von allen aufgefasst als im hohen Grade auffällig für eine auf so frühe Zeit zurückgeführte Statue, während die Kunst noch wesentlich an die Kultusformen und an die Tempelgaben gebunden war. Zu einer freien zwecklosen Kunst — »l'art pour l'art« — war man noch nicht vorgedrungen. Deshalb schlägt man vor, den Dornauszieher als eine Tempelgabe aufzufassen: bald als einen während des Laufes verwundeten Wettläufer, bald als einen in seinem Tempeldienst verwundeten Tempeldiener! Oder man nimmt, wie jetzt unlängst, seine Zuflucht zu einer Lokrischen Lokalsage.

Dieser stete Wechsel von Erklärungsgründen bestärkt nicht die frühzeitige Datierung. Sie sind ja sämtlich nichts weiter, als Hypothesen.

Der Dornauszieher auf dem Kapitol ist jedoch klar und entschieden in seiner Eigenart: ausgeprägt in dreidimensionalem Formgefühl, ausgeprägt in genremässiger Auffassung. Ideell sowie formell gehört derselbe in gleich geringem Grade in das fünfte Jahrhundert.

III. Die Umbildung des Castellanischen Typus zur Bronzestatue auf dem Kapitol fällt zusammen mit einem durchgreifenden Geschmackswechsel im antiken Formgefühl.

Bevor wir einen sichreren Platz für die Bronzestatue suchen, wollen wir uns einen Augenblick bei der Marmorstatue im Britischen Museum aufhalten:

»Castellanis Dornauszieher« (Abb. 5) hat nichts an sich, um ihn unentschieden oder zweifelhaft erscheinen zu lassen in dem Sinne, dass eine grössere Uneinigkeit zwischen den Kunstarchäologen darüber herrschen sollte, wo derselbe in der Kunstentwicklung des Altertums hingehört.

Niemand verfällt bei dieser Statue darauf, eine Absicht der Komposition ausserhalb des Lebensmotivs selbst — bei den Kampfläufen, dem Tempeldienst oder der Mythologie — zu suchen. Es ist schlechtweg ein grobgliedriger und robuster Bursche (mit kurz geschnittenem Haar), der einen Dorn aus dem Fusse zieht. Diese Komposition ist in einer Zeit geschaffen, da die rein genremässigen Motive schon völliges Heimatsrecht in der Kunst hatten, daran zweifelt niemand.

Auch in stilistischer Beziehung ist dieselbe klar und unzweideutig ausgeprägt. Der griechische (hellenistische) Originaltypus, welcher dieser römischen Kopie[1]) zu Grunde liegt, gehört stilistisch in die griechische Plastik nach Lysippos, in eine Zeit, die nicht allein ein völlig durchgeführtes dreidimensionales Formgefühl erreicht hat, sondern schon Vorliebe hat für die voll entwickelten Formen in einer Geschmacksrichtung, die ihren Höhepunkt in den »barocken« Formen des grossen pergamenischen Altars erreichte. Derselbe steht in der Beziehung (wie auch in anderen Richtungen) dem »Knaben mit der Gans« nahe. Dieser Typus ist also unzweifelhaft in der Zeit nach Alexander dem Grossen geschaffen worden.

Ist man erst zu der Überzeugung gelangt, dass die Bronzestatue nicht als ein archaisches Werk aufgefasst werden kann, so ist damit auch das Verhältnis zwischen beiden Typen entschieden.

Gehört der Künstler der Bronzestatue nicht in das fünfte Jahrhundert, so hat er das Motiv entlehnt — und nicht umgekehrt — und in einen zierlicheren aber »litterarisch« gekünstelten Geschmack umgeformt; und wir müssen ihn in einem der letzten Abschnitte der Geschichte der antiken Bildhauerkunst suchen, nachdem sie ihre selbstschaffende Kraft wesentlich erschöpft hat und an dem Erbteil früherer Zeiten zehrt.

Dass es der Geschmack des späteren Altertums ist, der an der zierlichen Formensprache der Bronzestatue Gefallen gefunden hat, können wir schon aus dem häufigen Fund von Kopien gerade nach diesem Typus schliessen, während wir bis auf den heutigen Tag bloss ein einziges Exemplar von Castellani's Typus kennen (»Rothschild's Bronze« in Paris, die in ihrer Formbildung auch nachlyssipisch ist und ihm verhältnismässig nahe steht, findet Furtwängler mit Recht verdächtig).

Es scheint hiernach wahrscheinlich, dass auch die Bronzestatue selbst in dieser Periode gebildet worden, — gleichzeitig bringt uns die Menge von Kopien dazu, die Entstehung derselben verhältnismässig zeitig in der Periode zu suchen.

Und diesen Wechsel des Geschmacks, der sich im Typus vom Kapitol ausspricht, kennen wir; er hat sich vollzogen in dem, was wir mit einem umfassenden Namen als den griechisch-römischen Empirestil bezeichnen könnten.

Es ist Franz Wickhoffs Verdienst[2]), mit grösserer Kraft, als irgend ein früherer Kunstforscher hervorgehoben zu haben, wie durchgreifend die neue Geschmacksrichtung war, welche die römische Kaiserzeit

1) Nach Furtwängler in seinen »Meisterwerken« S. 685 Anm. 3 ist der Marmor italienisch (während Robert ihn seiner Zeit als griechisch auffasste). Wenn Furtwängler hier auch Castellani's Typus als »eine Umbildung gut römischer Zeit« auffasst, so steht er gewiss ziemlich allein mit dieser Ansicht.

2) Siehe seinen Text zu »die Wiener Genesis« Wien 1895.

prägte, während er gleichzeitig die eigentümlichen Kulturelemente, besonders die starken Beiträge vom strengeren römischen Geist und der trockneren römischen Kunst, nachweist, die den Formensinn änderten und »den augusteischen Stil« schufen.

Als nach der Eroberung Griechenlands griechische Originalwerke aus allen Zeitabschnitten nach Rom geführt wurden — unter diesen Originalwerken nicht am wenigsten eine reiche Menge archaischer Kunst — und als später auch die griechischen (hellenistischen) Künstler ihre eigene Künstlerthätigkeit nach der Reichshauptstadt überführten, wurden hierdurch ganz neue Bedingungen für die Bildnerei des Altertums geschaffen. Die neue »Reichskunst« musste in manchen Dingen eine neue und andere werden.

In dem Bilde, welches Wickhoff zur Charakteristik der künstlerischen Eigenart und des Milieus der Periode entwirft, sind ein paar Hauptzüge, die förmlich für unsere Untersuchung zurechtgelegt scheinen.

Der eine ist folgender: »Die Vorliebe der römischen Kunstfreunde für ältere Perioden der Plastik und ihren gebundenen Stil, nach dem Ende der Herrschaft der Barockkunst ganz natürlich, wirkte unwillkürlich mit bei der Bildung neuer Originale. Jene einfacheren Formen, die sie täglich mit Verständniss kopieren mussten, liessen die Künstler auch die Natur wieder einfacher ansehen oder zum mindesten in schärfer begrenzten Formen wiedergeben . . .«

Die andere der anscheinend für uns zurechtgelegten Bemerkungen ist folgende:

»Alle diese Marmorarbeiten der augusteischen Kunst, Büsten und Statuen, mythologische Reliefs und historische Landschafts- und Tierbilder, Fruchtkränze und Baumzweige, Nachbildungen getriebener Götterbilder und gegossener Bronzestatuen haben das eine gemein, dass sich ihre detaillierte Durchführung nur durch ein vorausgegangenes, mit Benützung sorgfältiger Naturstudien durchgeführtes Thonmodell[1]) erklären lässt.«

In ein Milieu wie dieses gehört der umgebildete Typus des Dornausziehers. Sollten wir uns im voraus Castellani's reicheren und robusten Typus in das Milieu der neuen Zeit versetzt und dem Geschmacke derselben angepasst denken, so müssten wir in allem Wesentlichen die Umbildung des Typus gerade in das Bild der kapitolinischen Bronzestatue erwarten.

Wir finden in dieser Bronze einen unmittelbaren Gebrauch lebenden Modells, so detailliert eingehend an einzelnen Stellen, als ob die Form über dem lebenden Akt selbst gegossen wäre. Wir haben daher auch die dichteren, knapperen Formen, die im Verhältnis zu Castellani's breitem und vollem Typus geradezu kleinlich wirken. Wir haben endlich — obschon überwiegend nur im Haare mit seiner gefurchten Technik und seiner abgeschwächten Ähnlichkeit mit einer älteren griechischen Haartracht — auch den Hauch eines archaischen Geschmacks, den die römischen Kunstliebhaber mit Vorliebe suchten.



Abb. 5. Castellani's Dornauszieher. British Museum.

Ob nicht am Ende die unverkennbaren Ähnlichkeitspunkte zwischen der Formensprache der Bronzestatue und der Frührenaissance sich am besten erklären lassen gerade vom künstlerischen Milieu der römischen Kaiserzeit aus, welches mit dem der Renaissancezeit wesentliche Eigentümlichkeiten gemeinschaftlich hatte? Auch die Frührenaissance bediente sich in fast ungebührlichem Grade des lebenden Modells mit kleinlich detaillierendem Naturstudium. Und in beiden Zeitabschnitten hatte das Giessen und die Metallplastik einen vorherrschenden Platz — eine Mehrzahl der florentinischen Bildhauer hatte ihre Künstlerbahn als Goldschmiede begonnen. Somit werden auch diese unverkennbaren Ähnlichkeitspunkte mit dem Formgefühl der Renaissance zu einer Bekräftigung der späten Datierung der Bronzestatue, in die griechisch römische Spätkunst.

Von der Bronze als Kunstwerk gilt, dass sie durchaus nichts besonders Griechisches besitzt. Bei all der Schönheit, die sie uns giebt, entbehrt sie meinem Gefühl nach die unvergleichliche Anziehungskraft, die die frühgriechische Kunst ausübt und die zunächst deren freiem und überlegenem Verhältnis zum Naturmotiv zu verdanken ist: sie brauchte kein lebendes Modell. Weil der Künstler dieser Zeit das Kunstwerk ganz und gar aus einem geistigen Prozess schafft (kraft einer ideellen Conception) der allein die wesentlichen und eindrucksvollen Seiten hervorhebt, giebt er sowohl das Ganze als auch die Einzelheiten geistig abgeklärt. Der einzelne Künstler schafft nicht das Werk, dasselbe wird in ihm geschaffen: in ihm arbeitet das Ererbte

1) Die Einwendungen, welche *Theodor Schreiber* gegen Wickhoff gerichtet hat, gelten nicht seiner Behauptung von dem durchgängigen Gebrauch des Thonmodells während der Kaiserzeit. Vielmehr ist er geneigt, darin zuzustimmen. Siehe Jahrbuch des archäol. Instituts Band IX (1896): *Th. Schreiber,* die hellenistischen Reliefbilder und die augusteische Kunst. Seite 96. Der Unterschied zwischen Metalltechnik und Thonplastik, den Schreiber hervorhebt, hat auch keine Bedeutung für unseren Gegenstand.

und Überlieferte mit und trägt dazu bei, dem Stile Einheit und Ganzheit zu geben. Daher wird unser Blick so sicher von seiner ideellen Auslegung geleitet, wir fühlen vor seinem Kunstwerk diese Sicherheit, welche Grundbedingung für den höheren Genuss ist, und die am besten durch das Wort Harmonie ausgedrückt wird.

Diese Harmonie entbehrt die Bronzestatue auf dem Kapitol. Niemals fühlte ich den Gegensatz stärker, als da ich mit dieser Figur in frischer Erinnerung vor dem Idolino, der berühmten Bronzestatue in Florenz, stand.

Nicht allein die Komposition entbehrt fester Gesichtspunkte, so dass wir unablässig nach der Handhabe der Drehscheibe greifen, sondern auch die Durchführung der Formen selbst hat etwas von der flachen Unendlichkeit des Naturalismus, die den Blick ratlos lässt. Wir vermissen darin auch die sicheren Pläne und die sicheren Stützpunkte.

Die Ausführung im einzelnen ist auch ungleichartig und uneben. Während einzelne Teile wie über eine lebende Form gegossen erscheinen, sind andere wiederum — wie Hals, Wange, die linke Hand u. s. w. — ungeschmeidig; die Form ist hier in meinen Augen keine strenge, sondern eine mit steifer Hand geschriebene.

Für eine ästhetische Schätzung gehört dieses Kunstwerk nicht in die ersten jugendfrischen Aufschwungszeiten der griechischen Kunst, sondern in die griechisch-römische Spätkunst. Es ist nichts in dieser Umbildung von Castellani's Typus, was zu tüchtig sein dürfte, um die Kräfte der römischen Reichskunst zu übersteigen.

Während Castellani's Marmorstatue — oder vielmehr das Original, worauf diese Marmorstatue zurückweist — durch und durch den Eindruck griechischer Originalkunst macht, wenn auch aus einer späten Zeit — wie die Barockkunst von Pergamon — macht der Dornauszieher auf dem Kapitol nur den Eindruck einer Übersetzungskunst. Diese Gestalt passt besser in das geistige Milieu, welches Homers naturduftende Naturgesänge in Virgils pedantisch gelehrte Kunstpoesie umwandelte. Mit der zierlich frisierten Haartracht ist diese schmächtige Knabengestalt — trotz ihres wenig geistig abgeklärten Naturalismus — ein Stück Hirtenpoesie, mit einem Hauch der Rokokozeit und ihrem gekünstelten Spiel in einer erzwungenen Rolle.

Da ist der Typus Castellani's ganz anders vollständig und derbe gegriffen, obschon als Form mehr ideell abgeklärt in einem grossen und einheitlichem — teilweise barocken — Stilgefühl. Dies ist ein echter Hirtenknabe, der in Feld und Wald umherstreifen konnte, während der Dornauszieher auf dem Kapitol nichts weiter ist, als eine preciöse Verfeinerung des Motivs.

Der Hirtenknabe ist nicht ein Gedanke, den erst die Renaissance oder wir in den Stoff gelegt haben. Das Marmorexemplar aus Cherchel, Fig. 7, mit dem Hirtenhorn und den Überresten eines Schäferhundes am Fusstück lässt es unzweifelhaft erscheinen, dass jedenfalls schon die römische Empirezeit diese Auffassung teilte.

Von dieser Marmorstatue behauptet Paul Gauckler[1]) in seinem französischen Text zu den Reproduktionen aus dem Museum zu Cherchel, dass sie »nichts Heroisches« an sich habe (wie aus einer archaischen Zeit) »es ist nichts weiter als ein Hirtenknabe, aber ein Hirtenknabe, der im Idyll zu Hause ist; denn die schmächtigen und feinen Glieder passen nicht für einen gewöhnlichen Bauernburschen« (wie Castellani's Typus).

Aber die kopflose Marmorstatue in Cherchel (eine dürftige römische Kopistenarbeit) gehört ohne Zweifel zu demselben Typus wie die Bronzestatue auf dem Kapitol. Wäre der Kopf erhalten geblieben, würde er aller Wahrscheinlichkeit nach dieselbe Haartracht und denselben Stirnknoten aufgewiesen haben.

Und doch fasst der französische Kunstarchäolog immer noch die Marmorstatue in Cherchel als ein archaisches Werk auf — »heroisch« — als eine Ehrenstatue für einen siegenden verwundeten Wettläufer. In solchem Grade ist die über den archaischen Ursprung des Dornausziehers herrschende Ansicht mit der irrationellen Macht eines Vorurteils in den Gemütern festgewachsen.

Auch von der Statue in Cherchel fällt ein Streiflicht auf den kapitolinischen Dornauszieher. Das klar ausgedrückte Genremotiv des »Hirtenknaben« in dieser römischen Marmorstatue zeigt, wie fernliegend und gesucht alle die anderen Erklärungen des Motivs sind, die, um das Kunstwerk in ein archaisches Milieu hineinzupassen, ihre Zuflucht zu den Kampfspielen, dem Tempeldienst oder der Mythologie nehmen.

Die Statue in Cherchel verdient somit mit Recht in diese Untersuchung gezogen zu werden; denn sie ist ein authentisches Zeugnis aus der römischen Empirezeit — die allen Anzeichen nach gerade den Bronzetypus auf dem Kapitol geformt hat — dafür, wie diese Zeit selbst den Stoff und den Typus als ein poetisches Hirtenidyll (in einer verfeinerten Umdichtung des derberen griechischen) aufgefasst hat.

Als ein wesentlicher Zug der Verfeinerung wirkt auch die zierliche Haartracht.

Wir haben früher gesehen, dass die Haarbehandlung und die Haartracht — trotz des Stirnknotens — nicht in die archaische Zeit passen. Ohne Zweifel ist es wiederum der Stirnknoten, der den französischen Kunstarchäologen veranlasst hat, an der gangbaren Auffassung der archaischen Entstehung der Bronzestatue festzuhalten, während er in dem entsprechenden — kopflosen — feinen und schmächtigen Typus in Cherchel eine römische Umbildung erblickt.

Wir sind daher genötigt, die Haartracht noch einmal vorzunehmen: können wir mit dem Haarknoten fertig werden und die Haartracht in die römische Empirezeit hinein verweisen so haben wir hoffentlich das letzte Hindernis überwunden, um die Frage wegen des Dornausziehers auf dem Kapitol zu lösen und somit der Ansicht der mehr und mehr zusammengeschmolzenen Minderzahl zum Siege zu verhelfen.

---

1) Siehe Musée de Cherchel par Paul Gauckler (1895) in Musées et Collections archéol. de l'Algérie et de la Tunisie . . . . Paris Ernest Leroux 1890 ff.

Wir können vorläufig bei folgendem stehen bleiben: wäre es nicht wegen des Stirnknotens, sondern gälte es nur der Behandlung der Locken und dem Falle des Haares, so würde keine Schwierigkeit vorhanden sein, den Kopf der Bronzestatue ohne weiteres in den Stil der Empirezeit zu passen. Es wimmelt in der römischen Kunst von Köpfen aus Bronze und Marmor, vor allem an Bronzestatuetten, mit einer Haarbehandlung, die derjenigen des Dornausziehers eben so nahe steht, wie dieser Kopf sich von den echten archaischen entfernt.

Wenn irgend ein Zug der römischen Kunst durchgehends eigen ist, so ist es dieser, Kinder und junge Knaben mit Locken und zierlicher Haartracht auszustatten: mit einer Scheitelflechte oder mit einem stehenden Stirnknauf oder mit herabfallendem Stirnhaar ohne Knoten, u. s. w.

Die Scheitelflechte ist in der römischen Kunst so charakteristisch häufig, dass Furtwängler[1]) wie er sich selbst ausdrückt, lange »dem damals verbreiteten Vorurteile folgte, dass die Haarflechte des Eros (den er jetzt Praxiteles zuschreibt) römischerZeit angehöre«, während die Scheitelflechte in Wirklichkeit ein Erbteil viel älterer Zeiten ist, schon des fünften Jahrhunderts. Womöglich noch verbreiteter ist der stehende Stirnknauf, (der bis auf das Ende des fünften Jahrhunderts zurückgeht), so häufig, dass sogar die Frührenaissance ihn wieder in ihre Kunst aus dem grossen Reichtum an römischen Funden aufnahm.

Mit dem stehenden Stirnknauf und der Scheitelflechte hat auch die Haartracht des Dornausziehers dieses gemeinsam: wesentlich dem Schmuck zu dienen, während der echte archaische Stirnknoten einen mehr streng praktischen Zuschnitt hat. Hätte ein römischer Bildhauer sich vorgenommen, den einfachen, unverkünstelten, kurzgeschorenen Kopf vom Typus des Castellani in den Geschmack seiner Zeit umzubilden, so würde kaum eine Wahl natürlicher für ihn sein, als zu der einen oder der anderen der beiden Haartrachten zu greifen, die in der Kunst seiner Zeit so häufig waren: entweder zur Scheitelflechte oder zum stehenden Stirnknauf.

Aber die Scheitelflechte würde der Mittelpartie des Haares einen zu dicken und massiven Vorsprung und dem Kopfe eine zu grosse Schwere geben und demnach in beiden Beziehungen künstlerisch ein entschiedener Rückschritt vom älteren Typus sein. Und falls er dann zum stehendem Stirnknauf griffe, würde dieser in noch mehr schneidendem Widerspruch zum Linienfluss der ganzen Komposition stehen. Ebenso vortrefflich wie der stehende Stirnknauf beim »Knaben mit der Gans« aussieht wie ein krönender architektonischer Gipfelpunkt, ebenso störend würde er über dem vornübergebeugten Kopfe des Dornausziehers wirken — abstossend wie ein Horn.

Indessen brauchte ja der Bildhauer nur den stehenden Stirnknauf nieder zu biegen, ihm eine liegende Stellung zu geben und ihn sorgfältig in zierlicher römischer Eleganz durchzuführen, um ein Haupt zu schaffen, das durch und durch mit seiner Umbildung des schlichten und derben Naturmotivs in ein zierlich gekünsteltes Hirtenidyll stimmte.

1) Siehe Meisterwerke S. 543.

Wie nahe verwandt der Stirnknauf und der Haarknoten sind, ist einleuchtend. Wir können einen Kopf vornehmen wie z. B. an einem der römischen Laren — am liebsten an der Statuette im Conservatorenpalast auf dem Kapitol, die bei Roscher (Abb. 8) abgebildet ist — und uns den Stirnknauf an diesem Lockenkopf liegend anstatt stehend denken: Wir sehen sofort wie auffallend eine solche Haartracht und eine derartige Haarbehandlung sich der des Dornausziehers nähern würde.

Wir haben ein Zeugnis aus dem sinkenden klassischen Altertum, gerade mit Bezug auf den Dornauszieher, dafür, wie nahe bei einander der stehende Stirnknauf und der Stirnknoten in der Vorstellung lagen: an einigen Exemplaren der gallo-römischen Statuette aus weissem Thon, die den Dornauszieher auf dem Kapitol frei nach der Erinnerung, roh, ohne Kunstwert, wiedergiebt — Mr. Feuardents Exemplar bei de Witte[1]) und ein zweites bei Tudot[2]) (Abb. 9) — treffen wir nicht den liegenden Stirnknoten, sondern den stehenden Stirnknauf.

Der liegende Stirnknoten beim Dornauszieher auf dem Kapitol lässt sich nach all diesem ziemlich natürlich als eine abgeleitete Form des stehenden Stirnknaufs erklären. Wahrscheinlich ist es ja gleichzeitig, dass auch die Vorstellung vom echten archaischen Stirnknoten, der dem römischen Künstler sicherlich nicht unbekannt gewesen, bei seiner Umbildung des Typus mitgewirkt hat. Dieser Anstrich eines archa-

1) J. de Witte in der Gazette archéologique 1881—82. S. 129.

2) Tudot: Collection de Figurines en Argile . . . . de l'art Gaulois . . . Rollin Paris 1860. Siehe Tafel 70, D.



Abb. 6. Hirtenknabe. Marmor im Museum zu Cherchel.



Abb. 7. Römischer Lar.

ischen Geschmacks (der auch bis zu einem gewissen Grade die Formen des Antlitzes prägt) verlieh ja gerade dem Werke eine Anziehung mehr in den Augen der römischen Kunstliebhaber.

IV. Auf welchen Zeitpunkt der hellenistisch-römischen Kunst lässt sich die Bronzestatue zurückführen?

Alles vereinigt sich demnach zu dem Resultat, dass der Dornauszieher auf dem Kapitol — nicht der Typus allein, sondern auch die Bronzestatue selbst, eine Arbeit aus einer griechisch-römischen Werkstatt ist. Es bleibt uns nun nur noch übrig, zu untersuchen, ob es möglich ist, den Zeitpunkt für denselben etwas näher festzustellen.

Der Ausdruck römische Empirezeit, den wir hier gebraucht haben, ist nämlich mehr deswegen gewählt, um ein künstlerisches Milieu als einen sicher begrenzten Zeitabschnitt zu bezeichnen. Dieses eigentümliche künstlerische Milieu ist schon in der Zeit, die dem Imperium des Augustus vorangeht, vorbereitet worden. Die neue Geschmacksrichtung, die den griechisch-römischen Empirestil schuf, unterlag Einflüssen sowohl von der »neu-attischen Schule« in Athen als auch gewiss in noch höherem Grade von der Entwicklung in Alexandria. Schon zu Pompejus' Zeit, im Jahre 80 v. Chr., besitzt die römische Kunst — in der Schule des Pasiteles — eine Richtung, die durch und durch das Gepräge des neuen Milieus mit vorherrschendem Sinn für die knapperen Formen des fünften Jahrhunderts und mit durchgeführtem Gebrauch von Thonmodellen trägt. Der Ausspruch, den das Altertum Pasiteles beilegt: dass die Formung in Thon die Mutter sowohl der Goldschmiedearbeit als auch der Bronze- und Marmorkunst sei, charakterisiert ja aufs treffendste eins der Hauptelemente des neuen Zeitmilieus.

Also ist schon in diesem Zeitpunkt — in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. — die Geschmacksumwälzung vollendet, die auch Castellani's Typus in den Dornauszieher auf dem Kapitol umbildet.

Halten wir uns an die einigermassen gesicherten Zeitpunkte für die Hauptzüge der klassischen Kunstentwicklung, so sehen wir bald, dass diese durchgreifende Geschmacksumwälzung — ebensowenig wie der Übergang der modernen Kultur vom Barocken durch das Rokoko zum Empire — einen besonders breiten Zeitraum erfordert hat.

Für unsere Frage ist es wesentlich gleichgültig, in welchem Punkt der Diadochenzeit wir uns den Dornauszieher Castellani's gebildet denken sollen, ob wir diesen Zeitpunkt verhältnismässig früh oder vielleicht lieber etwas später in der Entwicklung ansetzen sollen. Was für uns gilt, ist die erste Zeitgrenze für den erwähnten durchgreifenden Geschmackswechsel zu suchen. Und diese Zeitgrenze haben wir in dem grossen pergamenischen Altar aus der Zeit Eumenes II. (zwischen 197 und 159 vor Christus.) Die Bildhauerwerke dieses Altars bezeichnen den Höhepunkt an reicher uud überladener Formentfaltung in der Kunst des Altertums. Solange der Geschmack, der hier seinen Ausdruck gefunden hat, noch der herrschende ist, kann auch nicht die Rede davon sein, Castellani's Typus in den Dornauszieher auf dem Kapitol umzubilden. Wir sind somit bis gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. gelangt, ehe die Geschmacksumwälzung begonnen hat.

Es ist wenig oder kein Grund zu der Annahme vorhanden, dass die Entwicklungsreihe, deren wir hier Erwähnung thun, allein die Schule in Pergamon und nicht die ganze hellenistische Kunst umfassen sollte. Denn die letzte Phase in der pergamenischen Kunst bildet den Höhepunkt einer so zusammenhängenden und folgerichtigen Formentwicklung, dass sie ohne Zweifel die ganze hellenistische Welt umfasst hat.

Aber wo der Höhepunkt erst erreicht ist, kommt der Umschlag meist schnell. Und es hat nach dieser höchsten Formentfaltung schwerlich lange gedauert, bis die Zusammenziehung begann. Von diesem Beginn, ungefähr um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., bis zu der Zeit des Pompejus, da die Umwälzung eine vollbrachte Thatsache in der Schule des Pasiteles ist, sind somit kaum mehr als zwei, höchstens drei Menschenalter verflossen.

Neuere Studien über die Schule in Alexandria, nicht zum wenigsten durch deren Widerschein in der pompejanischen Wandmalerei, deuten schon auf einen kräftigen und weitgehenden Rückschlag gegen das Barocke in dieser Schule hin; man hört ja auch den Ausdruck »alexandrinischer Empirestil«. Das alexandrinische Milieu



Abb. 8. Statuette des Dornausziehers aus weissem Thon. Nach De Witte.

hat augenscheinlich in manchen Richtungen, litterarisch sowie künstlerisch, das römische vorbereitet.

Könnte der Dornauszieher auf dem Kapitol etwa ein Werk der alexandrinischen Schule aus den nächsten Menschenaltern nach dem Verblühen der pergamenischen Schule sein? Dies würde jedenfalls der früheste Zeitpunkt für die Umbildung des Typus sein, den man mit einiger Wahrscheinlichkeit würde vorschlagen können.

Die kleine alexandrinische Statuette in Paris, die einen spielenden und singenden Negerknaben darstellt, zeigt, wie der Geschmack der Zeit bereits die schlanken und schmächtigen Formen sucht und das Naturstudium dem lebenden Modell so nahe als möglich legt, in einem Naturalismus, der demjenigen unseres Jahrhunderts nicht viel nachgiebt. Der Naturalismus in dieser kleinen Bronze zielt nach ähnlicher Richtung wie der Naturalismus in der Bronzestatue auf dem Kapitol; aber er ist doch weit geistvoller, in demselben Grade wie er mehr einheitlich ist, ohne jeglichen Anflug von archaischen Reminiscenzen (die im übrigen der Kunst in Alexandria in diesem Zeitraum augenscheinlich nicht fremd waren).

Das sichere Datum für den Untergang Herculanums, das Jahr 79 nach unserer Zeitrechnung, giebt wiederum eine Art von Zeitmesser, der uns einen neuen Stützpunkt bietet. Locken und Haartracht bei mehreren der sogen. Tänzerinnen aus Herculanum zeigen eine entschiedene Verwandtschaft mit dem Geschmacke, der den Kopf der kapitolinischen Bronzestatue frisiert hat. Zumal bei einer derselben (Nr. 294 a bei Brunn-Bruckmann) ist diese Verwandtschaft so auffallend, dass diese Statue (Abb. 10) eine Zwillingsschwester des Dornausziehers auf dem Kapitol genannt worden.

Es darf kaum länger ein Zweifel darüber herrschen, dass die Tänzerinnen aus Herculanum römische Kopien (von mittelmässigem Kunstwert) und nicht Originale aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. sind. Obschon sie ältere griechische Typen wiedergeben, hat der eigentümliche römische Zeitgeschmack augenscheinlich auf Detailformen wie Locken und Haarfall eingewirkt, in einer ähnlichen Geschmacksrichtung wie diejenige, welche wir noch zu Hadrians Zeit an Köpfen des Antinoos [1]) finden.

Auf irgend einen Punkt innerhalb der römischen Kaiserzeit mit ihrer unmittelbaren Vorbereitung muss ohne Zweifel die Bronzestatue auf dem Kapitol verlegt werden. Und sicherlich — nach dem, was wir früher auf Grund der vielen antiken Kopien, die eben dieser Typus hinterlassen hat, betont haben — lieber verhältnismässig früh als spät im Zeitraume. Wir dürften vielleicht das Rechte treffen, wenn wir ihn zur Zeit des Augustus, möglicherweise schon etwas früher, ansetzen.

Ihn auf die Werkstatt oder Schule des Pasiteles zurückzuführen, ist kaum ein weiterer Grund vorhanden, weil die künstlerischen und stilistischen

1) Wie der sogenannte Mondragone-Kopf im Louvre und Nr. 365 unter den antiken Sculpturen zu Berlin.



Abb. 9. Kopf einer Pompejanischen Tänzerin. Nach Brunn-Bruckmann's Denkmälern.

Eigentümlichkeiten, die man besonders dieser Schule beigelegt hat, ein gemeinschaftlicher Zug für das künstlerische Milieu des ganzen Zeitraums zu sein scheint.

Es ist Franz Wickhoff's Verdienst, eine Charakteristik dieses Milieus von neuen Gesichtspunkten aus versucht zu haben. Die nähere Erforschung des Zeitraumes, die dadurch eingeleitet worden, mag auch vielleicht zu einem sichreren Zeitpunkt für den Dornauszieher auf dem Kapitol führen, besonders wenn glückliche Funde dazu beitragen werden. Bis auf weiteres müssen wir uns mit Bezug auf den Zeitpunkt mit dem Ungefähren und mit Vermutungen begnügen und mit dem unzweifelhaft sicheren Resultat zufrieden sein, dass wir wenigstens das Milieu gefunden haben, in dem der Dornauszieher zu Hause ist.

Nachschrift. Der Wert der künstlerischen Principien für die Kunstarchäologie.

Bei gebildeten und einsichtsvollen Künstlern bin ich wiederholt Zeuge ihrer Verwunderung gewesen, wenn sie in ihrem Reisebuch oder Führer lasen, dass der Dornauszieher auf dem Kapitol als archaisches Originalwerk, gleichzeitig mit den Giebelgruppen in Olympia, aufgefasst wird. Ohne Kenntnis der archäologischen Finessen wie Haartracht und Stirnknoten, sind sie ihrem künstlerischen Gefühl gefolgt und haben darin einen sicheren Wegweiser gefunden.

Die kunsthistorische Frage, wann die Bronzestatue auf dem Kapitol gebildet worden, hat in hervorragendem Grade ein künstlerisches Moment in sich. Eben deswegen zeigt auch die Stellung der Kunstarchäologie zu dieser Frage, wie sehr recht Heinrich Wölfflin mit seiner Behauptung hat, dass die rein künstlerischen Fragen grösseren Spielraum in der kunsthistorischen Methode gewinnen müssen.

Mit dieser Forderung und dieser Hoffnung leitete er das Buch ein, welches er im vorigen Jahre veröffentlichte über »Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance«. Im Anschluss an des Bildhauers Hildebrand Gedanken hat er das Wachstum des Formgefühls von einer verhältnismässig gebundenen zweidimensionalen Auffassung in der Frührenaissance zu einer vollen dreidimensionalen Entfal-

tung in der Bildnerei der Hochrenaissance nachgewiesen, also ein Entwicklungsprozess, entsprechend demjenigen, welchen Emanuel Löwy schon vor 15 Jahren in seinem Vortrage im Kunst- und Industriemuseum zu Wien in der griechischen Altertumskunst bis Lysipp nachwies.

Diese Gedanken liegen jetzt, nachdem Hildebrand sein epochemachendes Werk herausgegeben hat, sozusagen in der Luft. Unabhängig von Wölfflin, aber wie jener durch Adolf Hildebrand's Werk und Umgang vorbereitet, habe ich jetzt Emanuel Löwy's kunsthistorische Formel gebraucht, um womöglich die Frage wegen des Dornausziehers auf dem Kapitol zu lösen, die dadurch zugleich zu einem Probierstein für das gegenwärtige Verhältnis der Kunstarchäologie zu einem fundamentalen Formgesetz und einer Stilformel von grösster Tragweite geworden ist.

Christiania, März 1900.



Mit Erlaubnis von Bruno und Paul Cassirer.

MAX LIEBERMANN'S SKIZZE ZU DEN AMSTERDAMER WAISENMÄDCHEN

Die »Amsterdamer Waisenmädchen« sind im Jahre 1881 gemalt worden. Sie stehen somit in des Künstlers mittlerer Zeit, zusammen mit der »Schusterwerkstätte«, die jetzt in der Berliner Nationalgalerie hängt. Auch die »Waisenmädchen« sind vor kurzem von einem öffentlichen Museum erworben worden, nämlich vom Städel'schen Institut in Frankfurt.

Aber ihre erste Würdigung haben beide Werke in der Fremde gefunden; als sie Liebermann auf dem Pariser Salon von 1882 zuerst ausstellte, wurden sie von Faure, dem bekannten Manet-Sammler, sofort angekauft und der berühmte Kunstkritiker Furcaud schloss seine Rezension mit den Worten: »Das Bild ist von ganz holländischer Eigenart und ganz deutscher Auffassung; Mr. Liebermann est désormais sorti de pair«. — Über die Skizze, die wir hier in Dreifarbendruck reproduzieren, sei noch folgendes gesagt: Nachdem der Künstler im Waisenhause in Amsterdam eine Studie gemalt hatte (jetzt im Besitze des Geh. Rat Bode), fing er in München, wo er damals lebte, das Bild in derselben Grösse wie die Studie an. Aber da die Mädchen sich im Amsterdamer Waisenhause nur in den Erholungspausen im Hofe aufhalten dürfen, so konnte die Studie nur die Flecken angeben, welche die Mädchen im Raume ausmachten. Erst in München wurde dann vor der Natur jede einzelne Figur nach dem Modell gemalt. Und um sich über die Wirkung auf hell und dunkel, wonach er die Figuren arrangierte, zu vergewissern, malte der Künstler unsere heutige Skizze; wie die vergleichsweise beigefügte kleine Abbildung des fertigen Werkes zeigt, ist er dieser Skizze treu geblieben. — Das Blatt ist für Liebermann's Art der Erfassung eines künstlerischen Vorwurfes ungemein interessant und als Vorstufe eines seiner besten Werke wertvoll. *G. K.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.



ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. XII.

MAX LIEBERMANN, SKIZZE ZU DEN »AMSTERDAMER WAISENMÄDCHEN«.

Dreifarbenbuchdruck v. Förster & Borries, Zwickau i. S.







Otto Protzen rad.　　　　Druck v. Carl Sabo, Berlin.

Eichen am See.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

DIE IWEINBILDER AUS DEM 13. JAHRHUNDERT IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN

VON PAUL WEBER, JENA.

I.
PROFANMALEREIEN DES DEUTSCHEN MITTELALTERS.

DAS Bestreben, die Wände des Heims künstlerisch zu verzieren, dem Auge etwas zu bieten, woran die Phantasie haften kann, womöglich Abbilder dessen als Wandschmuck dauernd um sich zu vereinigen, woran des Bewohners Herz besonders hängt, dieses Bestreben ist allen einigermassen fortgeschrittenen Kulturen eigen, wo nicht gerade religiöse Vorschriften oder Anschauungen dem hindernd in den Weg treten. Auch das deutsche Mittelalter, dessen Kunstübung man so gern lediglich von der kirchlichen Seite her zu betrachten geneigt ist, hat auf diesem Gebiete der häuslichen profanen Kunst sich viel lebhafter bethätigt, als, nach den kunstgeschichtlichen Handbüchern zu schliessen, im allgemeinen angenommen wird. Nur war das Mittelalter in der Auswahl der Darstellungsmittel gegenüber der antiken Kultur und der der neueren Zeiten wesentlich ärmer. Es fehlte ihm für den häuslichen Zimmerschmuck vor allem das bewegliche Tafelbild, das zwar für kirchliche Altäre schon in karolingischer Zeit urkundlich nachgewiesen ist[1]) und sicher auch für den häuslichen Altar wenigstens der vornehmen Wohnung schon frühe im Gebrauch war, hier und da wohl auch einmal für Porträtdarstellungen zur Verwendung gelangte, im allgemeinen aber wohl sicher vor dem Beginne des 15. Jahrhunderts nur in sehr geringem Umfange zum Schmucke der häuslichen Wohnung herangezogen worden ist. Bis zu diesem Zeitpunkte blieb die künstlerische Darstellung im wesentlichen gebunden an die unbewegliche Bemalung des Wandverputzes oder an die zwar bewegliche aber in den künstlerischen Ausdrucksmitteln sehr beschränkte Teppichkunst, deren bald mehr, bald weniger kunstvolle Schöpfungen man als »Rücklaken« vor der Wand ausspannte.

Es liegt in der Natur der Sache, dass von diesen beiden Zweigen profaner Kunstthätigkeit des Mittelalters nur ganz vereinzelte Reste sich bis auf unsere Zeit retten konnten. Die Bemalung der Wände fiel den baulichen Veränderungen zum Opfer, die leicht vergänglichen Werke des Webstuhles und der Nadel den Motten, Bränden und sonstigen zerstörenden Mächten der Jahrhunderte. Doch darf die geringe Zahl erhaltener Denkmäler uns nicht zu dem Schlusse verleiten, dass solche kunstvolle Verzierung des Heims im Mittelalter eine Ausnahme gewesen sei. Was zunächst die Ausstattung mit figürlich verzierten Teppichen und Leinwandbehängen anbelangt, so beweist deren häufige Erwähnung in dichterischen und urkundlichen Quellen vom 8. Jahrhundert an[1]) bis zum Ausgange des Mittelalters, dass solcher Schmuck in den besseren Haushaltungen etwas ganz Gewöhnliches gewesen sein muss. Wenn auch die Liebhaberei für dieses mannigfach verwendbare Dekorationsmittel in den verschiedenen Jahrhunderten des Mittelalters in den einzelnen Ständen bald ab-, bald zunahm[2]), so war sie doch auch in den Jahrhunderten *vor* der Blütezeit der ritterlichen Kultur gewiss nicht nur auf die höchsten Kreise beschränkt, wie man früher wohl gelegentlich angenommen hat, weil das einzige erhaltene Denkmal aus dieser Zeit zufällig von einer hohen Frau gestickt worden ist. Das ist der oft besprochene und abgebildete »Teppich von Bayeux«, den Mathilde, die Gemahlin Wilhelm's des Eroberers, um das Jahr 1066 mit ihren Mägden gefertigt haben soll, ein 71 m langer, mit Wollfäden bestickter Leinenbehang mit Darstellungen der Eroberung Englands durch Wilhelm. Lange Zeit wurde der Teppich in der Kathedrale zu Bayeux aufbewahrt, jetzt befindet er sich auf dem Stadthause daselbst. Dass er von Anfang an zweifellos zur Dekorierung eines weltlichen Raumes bestimmt war, be-

1) Vgl. J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, Wiener Sitzungsberichte Bd. CXXIII, S. 72 f.

1) Vgl. Moritz Heyne, Das deutsche Wohnungswesen, Leipzig 1899, S. 52 A. 5 u. S. 103 f.

2) Vgl. darüber die sehr fleissige und anregende Studie von *G. Stephani*, Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses und die ältesten Stickereien Pommerns. Halle'sche Dissertation 1898, auch als Festschrift in den »Beiträgen zur Geschichte u. Altertumskunde Pommerns« erschienen, Stettin 1898.

weist die Thatsache, dass dieser Teppich zu Beginn des 12. Jahrhunderts mit erwähnt wird unter dem Schmucke des Schlafzimmers der Gräfin Adele von Blois, der Tochter Wilhelm's des Eroberers.[1])

Nicht nur nach rückwärts, auch nach vorwärts steht dieses älteste erhaltene Denkmal profaner germanischer Teppichkunst allerdings ziemlich vereinsamt da. Denn wenn wir von den Quedlinburger Teppichen mit der Darstellung der Hochzeit des Merkur mit der Philologie absehen (12. Jahrhundert), die doch wohl kirchlichen Ursprunges sind, finden wir erst beim Beginn des 14. Jahrhunderts wieder bedeutendere Denkmäler ausgesprochen weltlichen Charakters vor, so den Tristanteppich im Kloster Wienhausen bei Celle[2]) und die grosse Leinwand mit der Darstellung der Fuchsfabel, die jetzt im Chor der Katharinenkirche zu Lübeck aufbewahrt wird.[3]) Es scheint sich eben überhaupt nur das an weltlichen Denkmälern der Art aus früherer Zeit erhalten zu haben, worüber sich bei Zeiten die schützende Hand kirchlichen Besitzes gebreitet hat.

Von der Mitte des 14. Jahrhunderts an werden dann die erhaltenen Webereien und Stickereien mit Darstellungen profanen Inhaltes viel zahlreicher, wenngleich auch hiervon das Meiste seit langem in den Kirchen zu suchen ist.[4])

Bei den Wandmalereien ist die Erhaltung an und für sich mehr gewährleistet durch die Dauerhaftigkeit des Materiales. Dafür sind sie aber der Zerstörung bei Um- und Neubauten schutzlos preisgegeben, vielfach auch, wo sich das Gebäude unverändert erhalten hat, unter Bemalungen oder Übertünchungen späterer Zeiten verschwunden. Gerade dieser Umstand lässt uns aber hoffen, dass sich mit der Zeit die grosse Lücke im Bestande unserer mittelalterlichen Kunstdenkmäler nach dieser Seite hin immer mehr schliesst und dass unsere vom Finderglück begünstigte Zeit noch manches Denkmal der Art unter der Tünche hervorziehen wird. Zwar ist wohl kaum eine Hoffnung vorhanden, dass wir von den grossen Wandbildercyklen unserer frühmittelalterlichen Herrscher jemals wieder eine ausreichende Vorstellung gewinnen, wie sie nach dem Vorbilde der Ausstattung antiker Kaiserpaläste bis ins 11. Jahrhundert herein beliebt waren: zu Monza im Palaste der Theodelinde die Scenen aus der Geschichte der Langobarden[5]), in den Pfalzen Karl's des Grossen und Ludwig's des Frommen die Weltgeschichte bis zur Kaiserkrönung vom Jahre 800[1]), in der Pfalz Heinrich's I. zu Merseburg der glorreiche Sieg über die Ungarn vom Jahre 933[2]), im Valkhofe zu Nymwegen der trojanische Krieg und der Zug Alexander's des Grossen[3]), — wohl aber dürfen wir annehmen, dass von der grosssen und weitverbreiteten Liebhaberei für kunstvoll ausgemalte Gemächer, wie sie uns für die Herrensitze in der Blütezeit der ritterlichen Kultur aus Dichtungen und urkundlichen Nachrichten oftmals bezeugt ist, sich weit mehr Denkmäler erhalten haben, als zur Zeit bekannt sind. Julius von Schlosser hat in seinen grundlegenden Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Profankunst, die seit dem Jahre 1893 in regelmässiger Folge im »Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses« erschienen sind, mit grosser Gewissenhaftigkeit zusammengestellt, was ihm an Resten profaner mittelalterlicher Wandmalerei oder an Nachrichten über solche bekannt geworden ist.[4]) Otto Piper in seiner »Burgenkunde« (München 1895, S. 460 f.) nennt eine Reihe Denkmäler. Dann haben Durrer und Wegeli in ihrer hübschen Veröffentlichung »Zwei schweizerische Bildercyklen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts«[5]) die acht in der Schweiz erhaltenen Profancyklen des 14. Jahrhunderts namhaft gemacht und einen derselben, die famose Ausmalung der Trinkstube zu Diessenhofen aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, in guten Nachbildungen vollständig der Wissenschaft zugänglich gemacht. Ausserdem haben teils die Inventarisationsarbeiten, teils glückliche Funde der letzten Jahre die bis vor kurzem noch so geringe Zahl mittelalterlicher profaner Wandgemälde um eine ganz erfreuliche Reihe vermehrt, so dass nun das ewige Herumreiten auf den zwar unzählige Male besprochenen, aber noch niemals genügend und vollständig veröffentlichten Runkelsteiner Fresken[6]) bald überwunden sein dürfte. Zu einer zusammenfassenden Bearbeitung dieses ganzen Denkmälerschatzes ist aber die Zeit wohl noch nicht gekommen, so lange die Inventarisationen noch nicht abgeschlossen sind. Es wird wohl noch auf einige Zeit hinaus die Zugänglichmachung einzelner besonders

---

1) Poetische Schilderung des Abtes *Baudri de Bourgeuil* (vor 1107). Neuerdings abgedruckt bei *J. v. Schlosser,* Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, S. 218 f.

2) Vgl. Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Taf. 6 und 7.

3) Zeitschr. d. Ver. f. Lübecks Gesch. u. Altertumskunde. 1860. S. 122 f.

4) Ausser Heyne, Deutsches Wohnungswesen, S. 248 und anderwärts, ist für die Zusammenstellung des Erhaltenen zu vergl. *Otte,* Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie I⁵, 137; *Schultz,* Höfisches Leben I², 76 f. und vor allem die oben erwähnte Arbeit von Stephani, Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses, namentlich von S. 43 ab.

5) Paulus Diaconus, hist. Langob. l. IV, cap. 23.

---

1) Pseudo-Turpin, De gestis Caroli M., cap. 31. Ermoldus Nigellus, De laude Lhudovici l. IV, Vers 244 f.

2) Liutprandi Antapodosis l. II, cap. 31.

3) Geschildert in einem altfranzösischen *Chanson de geste.* Vergl. *K. Plath,* Het Valkhof te Nijmegen, Amsterdam 1898.

4) Jahrg. XVI (1895), S. 158 f., S. 174 f. Jahrg. XIX (1898), S. 240 f.

5) Mitt. d. antiquar. Gesellsch. in Zürich, Bd. XXIV, Heft 6, LXIII. Neujahrsblatt 1899, S. 257 (5).

6) Neben der ganz veralteten Veröffentlichung von *Zingerle-Seelo's* »Freskencyklus des Schlosses Runkelstein bei Bozen« vom Jahre 1857 ist neuerdings noch zu vergl. *Waldstein,* Mitt. d. k. k. Central-Kommiss. N. F. XX (1894), S. 1 f. und *Lind,* ebenda S. 144; *Schlosser,* allerhöchstes Jahrb. XVI (1895), S. 173 und *Zingerle,* Germania II, 467, XXIII, 28.

wertvoller Bildercyklen die Hauptaufgabe bleiben. Die einzelnen Bausteine herbeizuschaffen und zu behauen, ist zur Zeit nützlicher, als ein lückenhafter überhasteter Aufbau.

Bis jetzt zeigt sich beim Überblick über die bekannt gewordenen ausserkirchlichen Wandbildercyklen des Mittelalters dieselbe Erscheinung, wie bei den Teppichbildern: Aus der Spätzeit des Mittelalters, aus dem 14. und namentlich aus dem 15. Jahrhundert, sind Denkmäler in ausreichender Zahl erhalten und vermitteln, zusammen mit den schriftlichen Quellen, eine recht gute Vorstellung von der Ausstattung des ritterlichen Ansitzes und namentlich des städtischen Patrizierhauses des ausgehenden Mittelalters. Für das 12. und 13. Jahrhundert aber, also für die eigentliche Blütezeit der ritterlichen Kultur, versagen die Denkmäler fast völlig. Und doch stand gerade in dieser Zeit die Liebhaberei für bunte figürliche Ausmalung der Schlösser innen und aussen auf ihrem Gipfel, wie sich aus zahlreichen Nachrichten für das ganze Gebiet der abendländischen französisch-ritterlichen Kultur nachweisen lässt, von den Ufern der Themse bis zur Etsch und zum Ebro.[1]) Nur einige dekorative Graffiti, die bei der Restaurierung des Schlosses Chillon wieder zum Vorschein gekommen sind, lassen sich mit Sicherheit der Frühzeit des 13. Jahrhunderts zuweisen, wie mir Herr Professor Rahn-Zürich freundlichst mitteilte. Und möglicherweise sind auch die Fresken in der *Loggia de' Cavalieri zu Treviso,* jenem merkwürdigen Denkmal nordisch-ritterlicher Kultur an der Grenze des Südens, das Julius von Schlosser kürzlich veröffentlicht hat[2]), nicht dem Anfang des 14. Jahrhunderts zuzuweisen[3]), sondern, wie ich aus stilistischen Gründen vermuten möchte, noch der Spätzeit des 13. Jahrhunderts. Aber damit ist auch schon erschöpft, was sich aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert an Profanmalereien erhalten hat.

Unter solchen Umständen darf die nachstehende vollständige und farbige Wiedergabe eines aus dieser Zeit stammenden und bisher nur teilweise veröffentlichten Bilderkreises wohl auf ein besonderes Interesse rechnen. Es ist das erste grössere und gut erhaltene Denkmal mittelalterlicher Profanmalerei, das sich mit Gewissheit dem 13. Jahrhundert und mit grösster Wahrscheinlichkeit sogar der ersten Hälfte desselben zuweisen lässt.

1) Die Belegstellen aus den zeitgenössischen deutschen und französischen Dichtern zusammengestellt bei *Alwin Schultz,* Höfisches Leben zur Zeit der Minnesinger I², S. 61, Anm. 1, S. 74 f. u. 105. Vgl. auch *Ilg,* Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen. Bd. V der N. F. der Quellenschriften zur Kunstgesch. 1896, S. 17, 76, 119, 123, 126, 155. An urkundlichen Nachrichten ist die Zusammenstellung bei J. v. Schlosser, allerh. Jahrb. XVI u. XIX a. a. O., zur Zeit die vollständigste. Doch lässt sich deren Zahl noch wesentlich vermehren.

2) Allerhöchstes Jahrbuch XIX (1895), S. 240 f.

3) Schlosser: »um 1313«.

II.

DER HESSENHOF ZU SCHMALKALDEN UND SEINE WANDGEMÄLDE.

In der historisch denkwürdigen, von den Bahnen des grossen Verkehres etwas abgelegenen fränkisch-thüringischen Bergstadt *Schmalkalden* befindet sich ein alter Herrenhof, ohne Zusammenhang mit dem viel späteren grossen Schlosse der hessischen Landesherren auf dem Berge, mitten in der Stadt neben einem Kloster. Einst war dies feste Haus der Mittelpunkt des neuen Stadtteiles, der sich von etwa 1200 an jenseits des trennenden Grabens vor den Mauern der Altstadt zu bilden begann[1]), und diente wohl dem landgräflich thüringischen Verwalter als Wohnsitz. Später, vom 14. Jahrhundert ab, nachdem die Herrschaft Schmalkalden an die Landgrafen von Hessen gefallen war, diente das Gebäude als Amtshaus für den landgräflich hessischen Verwalter; im 16. Jahrhundert schliesslich, nach mancherlei An- und Umbauten, war es zeitweiliger Wohnsitz der aus Rochlitz vertriebenen Schwester des Landgrafen Philipp des Grossmütigen von Hessen. Der Name *Hessenhof* ist an dem altertümlichen Bauwerk haften geblieben, auch nachdem im Jahre 1837 seine malerischen aus dem 16. Jahrhundert stammenden Fachwerk-Obergeschosse, wie die massiven aus dem Mittelalter herrührenden beiden Untergeschosse unter einem gleichmässigen nüchternen Verputz verschwunden, seine Zimmer für die Verwaltungsräume eines Landratsamtes umgebaut worden sind (Abb. S. 77).

Jetzt erinnert im Äusseren nur die grosse Rundsäule an der Nordostecke des Hauses, die einst wohl einen Erker trug, und die kolossale Stärke der Mauern an das hohe Alter des Bauwerkes. Der »Neumarktplatz« vor dem Hause und die umliegenden Strassen haben sich im Laufe der Jahrhunderte so erhöht, dass das ehemalige Erdgeschoss schon längst zu einem Kellergeschoss hinabgesunken ist, als welches es wohl schon seit dem grossen Umbau für die Schwester Philipps vom Jahre 1551 benutzt worden ist. Der massive erste Oberstock, das jetzige Hochparterre, ist zu sehr im Laufe der Jahrhunderte verändert worden, um noch nähere Aufschlüsse geben zu können. Jene tonnenüberwölbten Räume des Erdgeschosses aber verdanken der Versenkung in die Erde ihren fast unversehrten Bestand, und ihrer Entweihung zum Kohlenkeller die Erhaltung der alten Bemalung in dem einen dieser Räume. Denn augenscheinlich hat die dichte Schicht von Kohlenstaub und Schmutz ganz wesentlich zu der glücklichen Erhaltung der alten Bemalung beigetragen. In den beiden anderen in Betracht kommenden Räumen ist der alte Verputz längst abgefallen oder abgeschlagen, so dass auf etwaige Reste von Bemalung hier gar nicht mehr zu hoffen ist. Dass sie einst auch bunt bemalt waren, kann mit grösster Wahrscheinlichkeit geschlossen

1) Vgl. für diesen Abschnitt die ausführliche geschichtliche Darlegung bei *Gerland,* Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhofe zu Schmalkalden. Leipzig, Seemann 1896, S. 8 f.

werden. Doch blieben alle meine Nachforschungen ohne anderes als negatives Ergebnis.

Um so erfreulicher ist es, dass die Bemalung jenes einen Raumes einigermassen vollständig und in verhältnismässig guter Erhaltung bis auf uns gekommen ist, so dass dieses älteste bis jetzt bekannte Denkmal profaner Wandmalerei des deutschen Mittelalters uns ausreichenden Aufschluss auch in künstlerischer Hinsicht zu geben vermag.

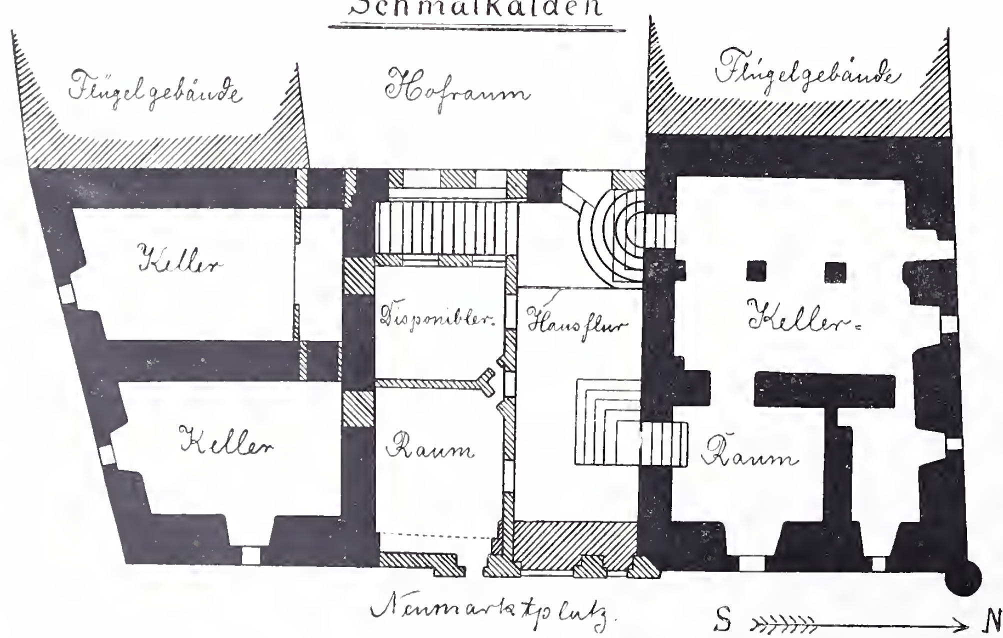
Kunde von seinem Dasein besass man schon längere Zeit. In der 1862 erschienenen »Kunsttopographie Deutschlands« thut *Lotz* seiner Erwähnung mit den Worten: »Im Keller am Tonnengewölbe Reste von roher figürlicher Malerei.«

Ein gesteigertes Interesse dafür erwachte aber erst, als Geh. Baurat *Hase*-Hannover in einem längeren Artikel im 6. Jahrgange von Schnütgen's Zeitschrift für christliche Kunst (1893) auf diese Malereien aufmerksam machte, wobei er irrtümlicherweise die Darstellungen als Scenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth in Anspruch nahm. Senator Dr. *Otto Gerland*-Hildesheim veröffentlichte sie darauf im Jahre 1896 mit Unterstützung des kgl. preuss. Ministeriums in einem besonderen Bande auf sieben Lichtdrucktafeln.[1]) In dem Begleittexte wies Gerland überzeugend nach, dass es sich hier um eine profane Darstellung handle, um eine Bilderfolge zu Hartmann von Aue's Artusroman »Iwein mit dem Löwen«. Und ebenso traf er das Richtige, indem er die Entstehung des Denkmales der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zuwies (wenn wir auch weiterhin der Begrenzung durch die Jahre 1204—1215 nicht ganz werden folgen können). Damit war dem Bilderkreise mit einem Schlage eine ganz hervorragende Stellung für die deutsche Kunst- und Litteraturgeschichte gesichert.

1) Vgl. oben Anmerkung 1. Vgl. über diese Publikation meine Aufsätze in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1898, No. 16 u. 269.

Wenn nun auf beifolgenden Tafeln der Bilderkreis vollständig veröffentlicht und in dem Begleittexte kunstgeschichtlich von verschiedenen Seiten beleuchtet wird, so geschieht dies, weil der Schmalkalder Bilderkreis wichtig genug ist für die verschiedensten Gebiete der historischen Forschung, um *in allen seinen Teilen* und in möglichst vollkommener Wiedergabe der Wissenschaft zugänglich gemacht zu werden. Die von Gerland veröffentlichten retouchierten Blitzlichtaufnahmen mussten seiner Zeit in dem noch völlig dunklen Keller gemacht werden. Seither ist der Raum, wohl infolge der von Gerland ausgegangenen Anregung, durch Öffnung der vermauerten Fenster wieder tageshell erleuchtet worden. Bei diesem hellen Lichte gelang es mir festzustellen, dass unter der dichten Schicht von Kohlenstaub, Moder und stellenweise noch haftender Tünche weit mehr erhalten sei, als damals bei den photographischen Blitzlichtaufnahmen von 1896 zu erkennen gewesen ist. Nach sorgfältiger Entfernung der Schmutzkruste ergab sich als sehr erfreuliches Resultat, dass nicht nur eine ganze Reihe von Scenen in alter Farbenpracht dem Beschauer wieder entgegenleuchtete, sondern dass der Umfang des Bilderkreises fast um das Doppelte gewachsen war und nunmehr ein künstlerischer Gesamteindruck der ehemaligen Dekoration des ganzen Raumes gewonnen werden konnte.

Mit Herrn Senator Dr. Gerland fand ich mich in dem Wunsche, den so erfreulich vervollständigten Bilderkreis in einer umfassenden und womöglich farbigen Wiedergabe in gleichmässigen Grössenverhältnissen der wissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen. Da Herr Dr. Gerland in der liebenswürdigsten Weise mir die Neu-Bearbeitung dieser Aufgabe zuschob, so entsprach ich gern der Anregung des Verlegers der ersten Publikation, den Bilderkreis auf farbigen Tafeln in diesen Blättern zu veröffentlichen. Eine Sonder-Ausgabe hiervon wird für den Buchhandel hergestellt werden.



Da photographische Aufnahmen die störende Verzerrung der Gestalten, wie sie sich





1. König Artus und die Königin in der Kemenate.

2. Iwein



4. Iwein am Zauberbronnen.

5. Speerkampf mit Askalon.

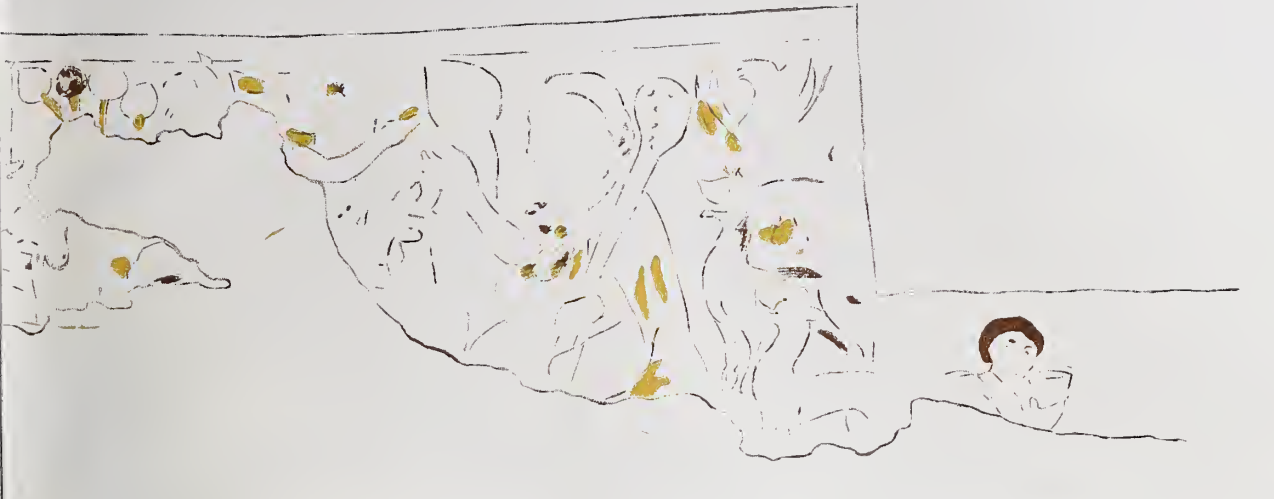


8. Askalon auf dem Totenbette.

9. Die Mannen suchen Iwein.

DIE IWEINBILDER DES 13. JAHRHUNDERTS





Ausritt. 3. *Iwein begegnet dem Riesen mit den wilden Tieren.* *Willekomm.*



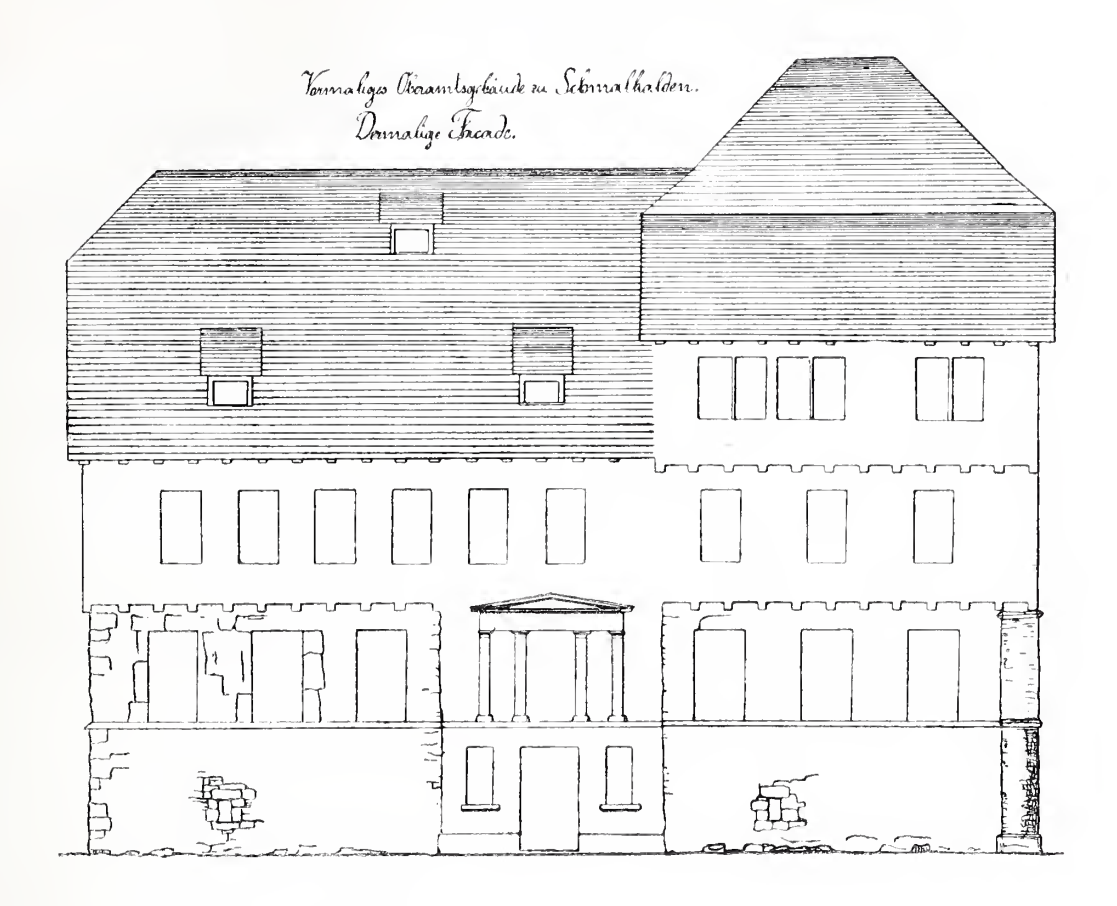
6. *Iwein verfolgt Askalon in seine Burg.* 7. *Lunete reicht Iwein den Zauberring.*



10. *Lunete berät Laudine.* 11. *Iwein vor Laudine gebracht.*

TS IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN





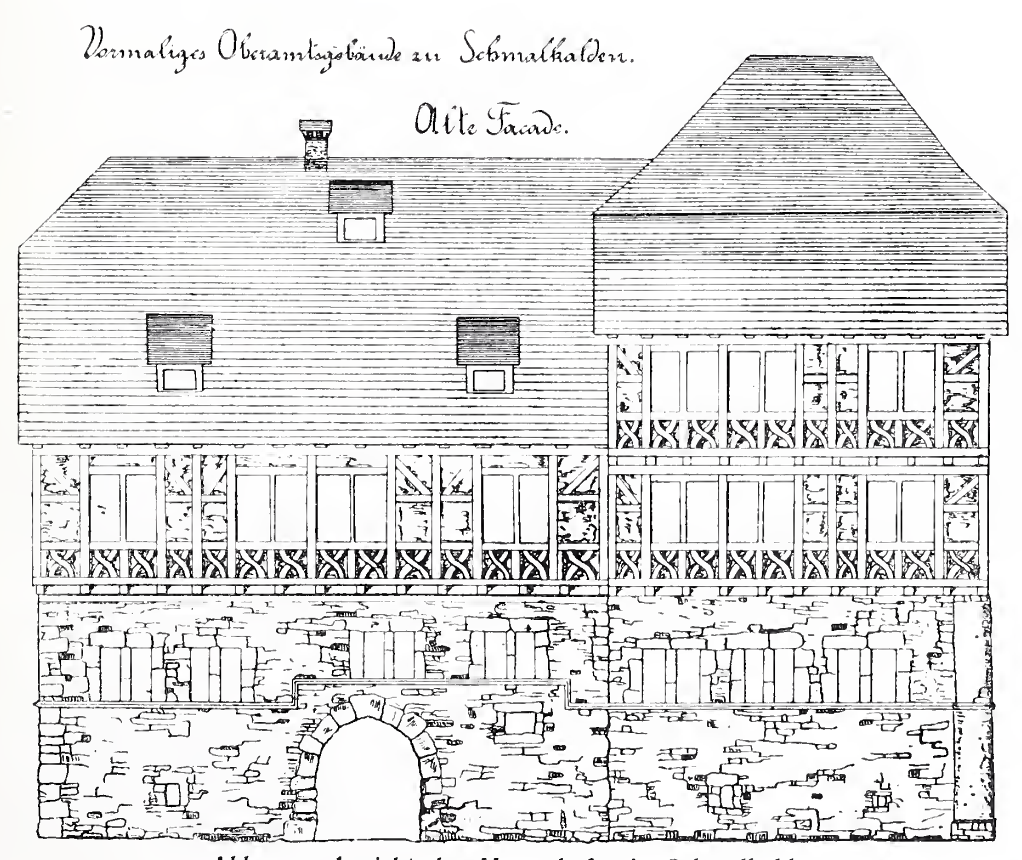


Abb. 2. Ansicht des Hessenhofes in Schmalkalden.

auf der gewölbten Fläche notwendig ergeben musste, nicht vermeiden konnten, so wurden alle Umrisse gepaust, die Pausen auf Karton übertragen und alle Farbreste aufs Sorgfältigste eingezeichnet. Als Leiter dieser Arbeiten kann ich für die absolute wissenschaftliche Zuverlässigkeit der Kopien die Verantwortung übernehmen. Die Reproduktion der Originalkopien für unsere Tafeln wurde auf autotypischem Wege hergestellt.[1])

Durchwandern wir zunächst kurz den nebenstehenden Grundriss (Abb. 4), der uns das heutige Kellergeschoss, das ehemalige Erdgeschoss des ältesten Bauteiles des Hessenhofes vergegenwärtigt. Man betrat das Erdgeschoss ehemals durch die Hausthüre D unmittelbar neben dem schon früher erwähnten runden Eckpfeiler an der Nordostecke des Hauses, und gelangte zunächst in einen langgestreckten Flur (B), der von Norden her durch einen schmalen Fensterschlitz sein Licht erhielt. In der Südwand sind zwei kleine rechteckige Nischen erhalten, vielleicht zur Aufstellung künstlicher Beleuchtung. Geradeaus leitet eine Rundthür (K) in das grosse Gemach C, das heute durch eine später eingezogene Zwischenwand halbiert ist. Nach Norden weist es zwei schmale Fenster auf. Vor dem einen steigt eine steinerne Spindeltreppe empor, die ehemals die Verbindung mit dem Oberstock herstellte. Durch ein Rundbogenportal (H) tritt man von hier in das Eckzimmer A, eben den Raum, der durch seine Bemalung eine so unerwartete Berühmtheit erlangt hat.

Dieser Raum, der, wie der Hausflur B und das grosse Gemach C, mit einem flachen Tonnengewölbe überspannt ist, stellt sich dar als ein ganz unregelmässiges Viereck von etwas über 4 m Länge und etwas unter 4 m Breite. (Die genaueren Masse sind auf dem Grundrisse eingezeichnet.)

Sein Licht empfängt dieses kleine Gemach von Osten her durch ein breites Rundbogenfenster E, das zur Zeit wieder geöffnet ist und ausreichendes Tageslicht einströmen lässt, und durch einen schmalen, erst in späterer Zeit durchgebrochenen Lichtschacht F. An der Südseite bei G vertieft sich die Wand in einer grossen, sorgfältig mit behauenen Quadern eingefassten Nische. Jetzt ist an dieser Stelle der Zugang zu dem Raume vom Hausflur des Landratsamtes her eingebrochen. Auf sechs Stufen steigt man herab. Da sich hier der beste Gesamtüberblick über die Bemalung des ganzen Raumes bietet, so ist unsere Innen-Ansicht (Abb. 3) von diesen Stufen aus aufgenommen.

Uns gerade gegenüber haben wir da an der Nordwand des Zimmers das Hauptbild des ganzen Cyklus, die rundbogig abgeschlossene Darstellung eines Mahles. Unterhalb dieses Bildes geleitet eine flachbogig geschlossene Thür in den Hausflur. Ausserdem sind noch zwei kleine Nischen in der Mauerstärke der Nordwand ausgespart, die einst wohl zu Wandschränken eingerichtet waren. Zur Linken vorn haben wir die Thür zum Hauptgemach, zur Rechten das Fenster. Für den gegenwärtigen Eindruck der Grössen- und Höhenverhältnisse und für die künstlerische Wirkung der Decoration ist zu beachten, dass der Fussboden zur Zeit wesentlich höher liegt als ehedem, so dass das Gemach einen viel gedrückteren Eindruck macht, als dem ursprünglichen Zustande entspricht. Wir dürfen getrost einen halben Meter nach unten in Gedanken hinzusetzen, denn gegenwärtig muss man sich bücken, um durch die Thüren I und H gehen zu können. Die Scheitelhöhe des Gewölbes beträgt am Nordende, oberhalb des Mahles, zur Zeit nur noch 3,20 m, an der Südseite, bei den Stufen, von wo unsere Innenansicht aufgenommen ist, sogar nur noch 2,80 m, da sich das ganze Gewölbe im Laufe der Zeiten nach dieser Seite hin gesenkt hat.

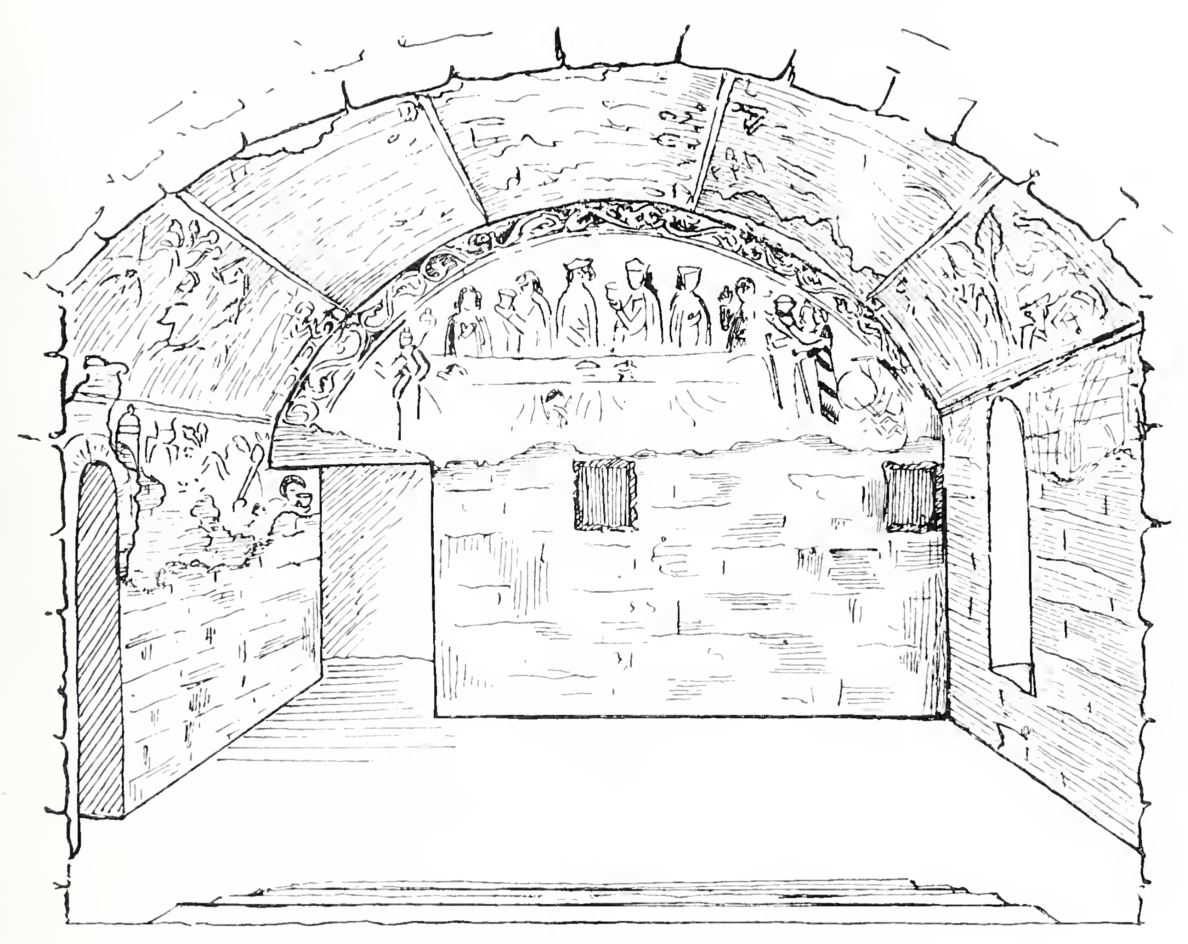
Leider lässt der Zustand des Gewölbes überhaupt für die Zukunft unserer Bilder nicht viel Gutes erhoffen. Die Sprengung ist aus lauter kleinen schmalen Steinen hergestellt, die an verschiedenen Stellen recht locker sitzen, und nun, statt dem Malgrunde als Haftfläche zu dienen, denselben durchzudrücken beginnen. Es sind zwar alle gelockerten Teile sorgfältigst in neuen Mörtel gebettet worden. Doch da der über diesem Gewölbe befindliche Raum als Expeditionszimmer des Landratsamtes benutzt wird, so ist das Gewölbe fortwährenden Erschütterungen ausgesetzt, die mit der Zeit wahrscheinlich die Zerstörung wenigstens der mittleren Bildstreifen am Gewölbe herbeiführen werden. Da ist es gut, dass durch die oben erwähnten farbigen Nachzeichnungen in Originalgrösse der ganze Bilderkreis wenigstens in Nachbildung für die Folgezeit gesichert ist.

III.

BESCHREIBUNG UND ERKLÄRUNG DER WANDGEMÄLDE.

Das eben geschilderte Gemach war mit Malereien ausgeziert, teils figürlicher teils ornamentaler Art, und zwar lediglich in den beiden Farben Rotbraun und Gelb auf weissem Grunde. Leider ist von dem künstlerischen Schmucke einigermassen vollständig nur das erhalten geblieben, was sich an der gewölbten Decke und dem oberen Teile der Wände befand, wohin die Zerstörungen der Jahrhunderte nicht so leicht dringen konnten. Da sehen wir zunächst an der Nordwand, die ganze Breite des Bogenfeldes ausfüllend, umrahmt von einer breiten Ornamentborte, die Darstellung einer tafelnden ritterlichen Gesellschaft. Auf dieses Hauptbild zu laufen über die ganze Länge des Tonnengewölbes hin fünf parallele Bildstreifen, die durch 4 cm breite Trennungsborten geschieden sind. An diese fünf Bildstreifen schloss sich nach unten beiderseits noch je einer an. Doch ist von diesen der an der Ostwand befindliche bis zur Unkenntlichkeit zer-

1) Die Originalkopien, zu deren Herstellung der schmalkaldische Kreistag in dankenswerter Weise einen Zuschuss verwilligte, werden auf der Wilhelmsburg zu Schmalkalden im Museum des Hennebergischen Geschichtsvereins ihre Aufstellung erhalten.


Abb. 3. Innenansicht des ausgemalten Gemaches.

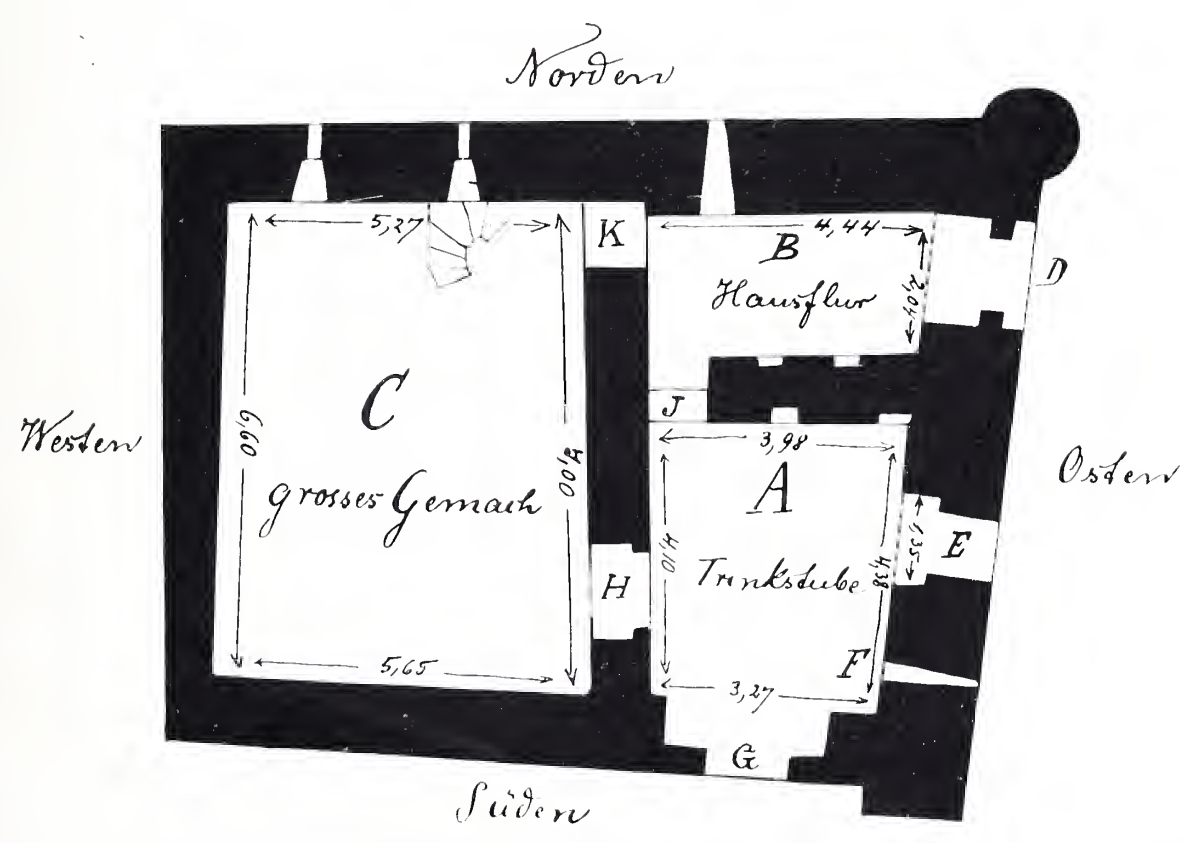


Abb. 4. Grundriss des Erdgeschosses des alten Hessenhofes.



Abb. 5.
Der zutrinkende Mann.

stört, der an der Westwand sehr mangelhaft erhalten. Welcher Art die Dekoration der Wand unterhalb dieser Streifen war, lässt sich jetzt gar nicht mehr feststellen. Jedenfalls wird man jenen unteren Teil der Wände nicht ganz unverziert gelassen haben, da der ganze Raum augenscheinlich auf eine künstlerische Gesamtdekoration hin gestimmt war. Undeutliche Reste ornamentaler Bemalung leuchten noch ein wenig hervor neben der Nischenumrahmung der Südwand. Auch das Innere der Fensternische an der Ostwand war sicher einst bemalt, damit die breite Fläche der über 1 m starken Mauerwand künstlerisch belebt sei. Das Gleiche dürfen wir von den breiten Thürwandungen der Nord- und Westwand voraussetzen. Hiervon ist uns wenigstens ein kleiner Rest erhalten geblieben, nämlich der obere Teil der Gestalt eines Mannes, der jeden Eintretenden in der Thüre, die vom Hausflure hereinführt, mit erhobenem Becher willkommen heisst. Dieser originelle Gedanke lässt es uns doppelt bedauern, dass von der sonstigen Verzierung der Thür und Fenstergewände nichts mehr festzustellen war.

Den Inhalt der erhaltenen figürlichen Darstellungen bildet die Romandichtung *„Iwein, der Ritter mit dem Löwen“*, vielleicht nach der deutschen Fassung des Hartmann von Aue, möglicherweise aber nach der französischen des Chrestien de Troyes oder nach einer der Vorlagen Chrestien's. (Vgl. darüber weiter unten.) Ich citiere nach der deutschen Fassung Hartmann's, Ausgabe von Benecke-Lachmann.

Der nach Chrestien de Troyes von Hartmann von Aue deutsch bearbeitete Roman »Iwein«, dessen Vollendung man ins Jahr 1204 setzt, beginnt mit der Schilderung eines Pfingstfestes am Hofe des König Artus. Nach Tisch ziehen sich Artus und seine Gemahlin ermüdet in die Kemenate zurück. Nebenan lassen sich die Ritter Iwein und Gawein, Dodines, Segremors und Key von Kalogreant die Abenteuer erzählen, die dann die Veranlassung zu Iwein's Ausritt und dem ganzen sich daran knüpfenden Roman werden sollten. Mit der Schilderung dieser Scene (Vers 77—90) beginnt auch die bildliche Erzählung in Schmalkalden, und zwar am linken (südlichen) Ende des ersten Bildstreifens, unmittelbar neben der jetzigen Eingangsthür vom Hausflur her. (Tafel I, Streifen 1, Scene 1.) Leider ist sie sehr trümmerhaft erhalten. Ausser den Umrissen der Bettstatt, auf welcher Artus und seine Gemahlin ruhen, bedeckt von einem zierlich gemusterten Teppiche, können wir nur das Diadem der Königin erkennen, die allgemeinen Andeutungen des Schlafgemaches und des daneben befindlichen Raumes, in welchem sich die Ritter befinden.[1])

Von diesem Prolog aus springt dann die bildliche Erzählung jenseits der Thür gleich über zur Schilderung der Irrfahrten Iwein's. Wir sehen auf Scene 2 Herrn Iwein auf Abenteuer ausreiten. Soeben hat er die Burg verlassen, auf welcher seiner Zeit Kalogreant und jetzt er Aufnahme gefunden hatte. (V. 280 f.) Sie ist durch einen runden Turm angedeutet, von dem man allerdings nur noch den obersten Teil zu erkennen vermag. Von Iwein sieht man noch den Helm und die Schultern, den über den Rücken gehangenen Schild, das emporgehaltene Schwert und Teile des Rosses. Vor dem Ritter öffnen sich »die Wälder und Gefilde« (V. 970), angedeutet durch einen Baum, von dem wenigstens die fünf obersten Blätter noch deutlich zu erkennen sind. Unmittelbar neben diesen Blättern nach rechts hin erscheint wiederum der Kopf Iwein's und sein ausgestreckter Arm (Scene 3). Er begrüsst soeben den Waldriesen (V. 980 f.), der mit einer mächtigen Keule inmitten seiner wilden Tiere sitzt, genau wie er vorher von Kalogreant (V. 398 f.) geschildert worden war.[2])

Hiermit endet der erste Bildstreifen. Ohne Zusammenhang mit diesen Bildern taucht dann rechts davon etwas tiefer an dem Gewände der Thüre zum Hausflur hingewandt jene oben schon erwähnte Gestalt auf, die den Eintretenden mit erhobenem Becher willkommen heisst. Wir haben sie der Einfachheit halber am rechten Ende des ersten Streifens mit angefügt, geben sie aber hier in Vergrösserung, da sie dort zu undeutlich gekommen ist. (Abb. 5.)[3])

Die Erzählung der Iweindichtung setzt dann wieder von links her auf dem *zweiten Bildstreifen* ein. Iwein steht am Zauberbronnen (V. 989—993), den »die schönste Linde schirmt« (vgl. V. 572). Seine Rotschecke hat er hinter sich an einen merkwürdigen, aus zwei Blättern bestehenden Baum gebunden.[4]) Soeben ist er im Begriff, das Wasser aus dem goldenen Becken, welches an dicker Kette vom Baume herabhängt (vgl. V. 586 f.), auf die Brunnenplatte zu giessen.

1) Der Abstand von hier bis zu der Thür ist etwas grösser, als auf unserer Reproduktion und bietet Platz genug für die Gestalten der fünf Ritter.

2) Nicht ausgeschlossen ist es, dass in Scene 2 und 3 die Abenteuer Kalogreant's selber geschildert sein sollen, die sich ja genau decken mit den späteren Erlebnissen Iwein's. Eine Entscheidung ist nicht mehr möglich, da die Namensüberschriften auf dem Streifen nicht mehr vorhanden sind. Es kommt ja aber auch hierauf gar nichts weiter an. Ausser allem Zweifel ist jedenfalls, dass von Scene 4 an wir es stets mit Iwein zu thun haben.

3) Diese Gestalt konnte von Gerland nicht bemerkt werden, da früher die Thüre zugemauert war.

4) Leider ist die Farbe des Rosses bei dem autotypischen Verfahren nicht gut gekommen. Das Ross ist dunkelrotbraun gefärbt mit grossen weissen und hellroten Flecken, also eine Rotschecke, nicht Apfelschimmel, wie Gerland annahm.

Andeutungen der fünf Edelsteine in der Mitte und an den Ecken der Platte (V. 623—628) sind deutlich zu erkennen. Von unten wird sie gestützt von einfachen romanischen Säulen.[1])

Die zahlreichen Vögel, die in den Zweigen der Linde singen:

sî was mit vogelen bestreut
daz ich der este schîn verlôs
und ouch des loubes lützel kos

(V. 612—614), sind ebenfalls vom Maler deutlich zur Darstellung gebracht. Ein Vogel sitzt noch oben in den Zweigen, drei andere umflattern erschreckt den Stamm des Baumes, als nun, nach dem Aufgiessen des Wassers auf den Stein des Zauberbronnens, das heftige Getöse und Sturmesgebraus sich erhebt (V. 994), durch welches Askalon, der Herr des verzauberten Waldes und des Zauberbronnens herbeigezogen wird.

Mit ihm besteht nun Iwein den *Speerkampf* (Scene 5, V. 1000 f.). Er hat seine Rotschecke wieder bestiegen und sprengt mit kunstgerecht eingelegter Lanze auf den durch einen Adlerschild als Herrn des Landes kenntlich gemachten Feind los. Es scheint, soweit die leider sehr beschädigte Darstellung noch erkennen lässt, der Augenblick gewählt zu sein, in welchem dem Askalon die Lanze zersplittert (V. 1016). Der Reiter sinkt soeben etwas nach hinten über, während sein Ross in den Hinterbeinen zusammenknickt.

Jenseits des Bäumchens, das die Scene abgrenzt zum Zeichen, dass der Vorgang im Freien, im Walde, spielt, sehen wir den schwerverwundeten Askalon in seine Burg flüchten, hart bedrängt von dem nacheilenden Iwein, der soeben zu einem mächtigen Schlage mit dem Schwerte ausholt (V. 1018—1074). Mühsam deckt sich Askalon nach rückwärts mit dem nur noch matt in der Auslage gehaltenen Schwerte. Den Schild hat er, ebenso wie sein Gegner, am breiten Riemen über den Rücken gehangen.

Das merkwürdige Bauwerk, auf welches Askalon zusprengt, ist das verhängnisvolle Fallthor (V. 1079 bis 1101), das beim Einreiten Iwein's herabsaust und sein Ross mitten entzwei schneidet. Auf der 7. Scene sehen wir Iwein gefangen zwischen den beiden Thoren. Sein Ross liegt zur Hälfte zu seinen Füssen, zur Hälfte draussen vor dem Thore (nur in Punkten und einigen schwachen Linien erkennbar). Da ward

ein türlîn ûf getân:
dâ sach er zuo im ûz gân
eine rîterlîche magt

(V. 1151 f.). Es ist die kluge Magd Lunete, deren liebliches Antlitz zu erkennen uns leider bei der schlechten Erhaltung der Scene versagt ist. Nur ihr langes Lockenhaar zeugt von ihrer Schönheit. Entgegen der Schilderung bei Hartmann tritt sie nicht aus einer Thüre hervor, sondern reicht aus einem Fenster Herrn Iwein den Zauberring dar. Dieser Ring besass die beneidenswerte Eigenschaft, seinen Träger unsichtbar zu machen (V. 1202 f.); für Herrn Iwein ein sehr günstiger Fall. Denn nun stürmen (V. 1257 f.) die Mannen Askalon's in den Raum zwischen den beiden Thoren herein, in welchem Iwein eingesperrt sitzt, um ihren erschlagenen Herrn zu rächen. So sehr sie aber auch umhersuchen und mit ihren Schwertern in alle Winkel stechen, sie finden den durch den Ring geschützten Ritter nicht. Der Maler hat diese Episode, die sich gleich darauf (V. 1370—1380) in genau derselben Weise beim Dichter wiederholt, in *eine* Darstellung zusammengezogen (Scene 9), und vorher die Klage Laudinens um den Tod Askalon's eingeschoben, die ja die Veranlassung zu dem erneuten Suchen der Mannen war. Wir wollen also zunächst Scene 8 betrachten.

Vers 1305:

er sach zuo im gebâret tragen
den wirt den er hete erslagen.
und nâch der bâre gienc ein wîp,
daz er nie wîbes lîp
alsô schoenen gesach.
von jâmer sî ûz brach
ir hâr und diu cleider.

Vers 1321:

ez erzeicten ir gebaerde
ir herzen beswaerde
an dem lîbe und an der stimme.
von ir jâmers grimme
sô viel sî dicke in unmaht.

Man muss gestehen, dass der Maler diese Schilderung mit einfachen Mitteln und doch sehr anschaulich ins Bild zu übertragen gewusst hat. Askalon liegt in voller Rüstung, mit einem Waffenrock darüber angethan, auf dem Totenbett. Laudine, die Witwe, ringt verzweifelt die Hände. Ihr Gesicht, eines der am feinsten ausgeführten des ganzen Cyklus, dessen Lieblichkeit leider auf der Reproduktion nicht zur Erscheinung gekommen ist, verrät tiefsten Seelenschmerz. Auch die mangelhaft erhaltenen Gesichter ihrer drei Begleiterinnen zeigen lebhafte Anteilnahme.

Da die Wunden des Toten, als er nun in die Nähe Iwein's gebracht worden ist, aufs neue zu bluten beginnen, so spornt dieses Kennzeichen für die Nähe des Mörders die Knappen aufs neue an, nochmals in allen Winkeln nach dem fremden Ritter zu suchen. (V. 1370 f.).

Nicht ohne Humor hat der Maler dies vergebliche Suchen dargestellt. Der Beschauer der Bilder kann nämlich den unsichtbaren Iwein sehen. Er steht ganz rechts in der Scene mit geschlossenem Visier, den Schild umgehangen, das Schwert ruhig an die Schulter gelehnt, augenscheinlich ganz versunken in die Be-

1) Hartmann und die französischen Quellen reden nur von vier Edelsteinen, die in die Ecken der Platte eingelassen sind. Auf Scene 15 ist aber bei der Wiederholung des Brunnens deutlich ein fünfter in der Mitte zu erkennen. Also wird derselbe auch bei Scene 4 nicht gefehlt haben. Die Platte wird bei Hartmann gestützt von »vieren marmelînen tieren«. Chrestien hat dies nicht. Da der Maler hier statt der Tiere romanische Säulen gegeben hat, so könnte man dies als einen ersten Anhalt dafür betrachten, dass der Maler nicht die Hartmann'sche Fassung des Romanes vor sich hatte.

trachtung des Zauberringes, den er in der Linken emporhält. Die Knappen aber sehen ihn nicht.

sî giengen slahende umbe sich
Mit swerten sam die blinden.
solden si in immer vinden.

Dabei halten sie, vor der unsichtbaren Gefahr sich fürchtend, die Schilde vorsichtig empor und stechen mit den Schwertern ins Leere. Herr Iwein muss sich oftmals schmiegen, denn:

in winkeln, under benken,
suochten sin mitten swerten
wande sî sins tôdes gerten.

(V. 1374—77). Von dem Bette freilich, auf welches der Dichter den Helden sich niedersetzen lässt, ist nichts zu sehen. Dadurch wäre die Scene zu umfangreich und vermutlich weniger deutlich geworden. So wie sie wiedergegeben ist, erscheint sie jedenfalls als ein interessantes Zeugnis für die Selbständigkeit, mit welcher der Maler den dichterischen Stoff für seine Beschauer zurechtlegt.

Nebenbei sei noch bemerkt, dass auf dieser Scene die Teile des halbierten Rosses zu Iwein's Füssen deutlicher zu erkennen sind als auf Scene 7.

Auf dem 10. Bilde kniet Lunete vor ihrer Herrin Laudine und rät ihr mit eindringlicher Gebärde, den fremden Ritter zum Manne zu nehmen, da er ja doch ein untadeliger Held sei und sie ohne männlichen Schutz ihr Land und den Zauberwald nicht werde halten können (V. 1788—1992). Laudine, deren Gesichtszüge hier leider verwischt sind, legt, wohl zur Beteuerung der Aufrichtigkeit ihres Schmerzes, die Hand aufs Herz.

Auf der folgenden Scene (11) steht Iwein bereits vor Laudine (V. 2245 f.) mit züchtig vor dem Leibe übereinandergelegten Händen, wie es die höfische Sitte bei der Begegnung mit einer hohen Herrin vorschreibt. Laudine, die wieder auf dem Polstersitze thront, auf welchem sie schon bei der vorigen Scene Lunetens Rat entgegennahm, scheint soeben zu dem Ritter zu sprechen. Lunete steht links vom Beschauer hinter Iwein.

Damit schliesst der dritte Bildstreifen. Der vierte, der etwas über die Scheitelhöhe des Gewölbes hinausreicht, schildert den Höhepunkt der Dichtung, den der Maler mit besonderem Nachdruck in drei grossen breiten Bildern ausgesponnen hat, während er in der Dichtung nur sechzig Verse umfasst: Die Erklärung der Verlobung, das Ehegelöbnis und das Beilager, woran sich dann unmittelbar das grosse Hauptbild des Gemaches, das Trinkgelage auf dem Bogenfelde, räumlich und inhaltlich anschliesst (V. 2371—2433).

Das erste dieser vier Höhepunktsbilder, Scene 12, zeigt uns Laudine in lebhafter Beredung mit ihren Ratgebern. Links steht Lunete, rechts wohl Iwein, den sie soeben den versammelten Edlen des Landes als ihren künftigen Gemahl vorstellt. Diese, von der Schönheit des Ritters hingerissen, sind des wohl zufrieden (V. 2413—2415), und so kann denn das feierliche Eheversprechen vor sich gehen. Es ist ein höchst charakteristischer Zug der Zeit, dass der Künstler vor diesem feierlichen Akte die Herrin Laudine grosse Toilette machen lässt, was der Dichter zu berichten vergessen hat. Denn als sie nun auf Scene 13 Herrn Iwein gerührt in die Arme sinkt, hat sie das häusliche Gewand, das sie auf Scene 10 bis 12 trug, vertauscht mit einem purpurnen Prachtgewand, das durch breite goldgestickte Borten verziert ist, die im Original viel feiner und kunstvoller wirken, als auf unserer Reproduktion. Unter den Zeugen des genau im Mittelpunkte des ganzen Bildercyklus befindlichen Vorganges ist deutlich der »Pfaff« zu erkennen, (V. 2418), der zum Glück gerade zur Hand ist, um das Paar einzusegnen. Er steht in weissem Gewande mit niedergeschlagenen Augen und gekreuzten Händen neben Laudine. Ein feingestickter Mantel ganz rechts in der Scene zeigt deutlich, dass auch die Edlen des Landes sich zu der feierlichen Handlung in ihr Staatskleid geworfen haben.

Die nächste Scene (No. 14) ist leider sehr zerstört. Doch vermag man noch deutlich Laudine und Iwein in einem, wie es scheint gewölbten, Gemache beim Beilager zu erkennen (2431—32).

Die stattlichen Festlichkeiten, die anlässlich der Hochzeit gefeiert werden und deren Schilderung den Beginn des nächsten Gesanges ausmacht, haben dem Maler Veranlassung zu dem Hauptbilde gegeben, das uns eine höfische Gesellschaft bei den Freuden der Tafel zeigt (Taf. III).

In der Mitte der Tafel thront Laudine. Sie trinkt soeben ihrem zur Rechten sitzenden jungen Gemahle Iwein aus einem schöngeformten Pokale zu. Herr Iwein trägt zur Feier des Tages eine hohe einfache Krone. Er bedankt sich für das Zutrinken, indem er die linke Hand zierlich gegen die Brust legt. Rechts von ihm, also links vom Beschauer, trinken zwei Edle sich zu; links neben Laudine sitzt Lunete in festlicher Gewandung und lauscht der lebhaften Unterhaltung eines Herrn. Von beiden Seiten treten je zwei Tafeldiener mit hocherhobenen Doppelpokalen heran. Um die auf der Tafel stehenden Speisen kümmert sich die Trinkgesellschaft scheint's gar nicht, das ganze Interesse ist dem Becher zugewandt.

Natürlich darf bei den Freuden der Tafel die Musik nicht fehlen. Obwohl der Dichter deren keine Erwähnung thut, hat der Maler sie mit herangezogen. Denn für ihn und seine Zeit war das etwas Selbstverständliches. Ganz rechts in der Ecke, hinter dem Tafeldiener mit dem merkwürdig rot und weiss gestreiften langen Gewande, taucht ein kleiner Paukenschläger auf in einem noch sonderbareren Kleide, das im Zickzack gelb und weiss gemustert ist, wohl das Abzeichen fahrender Spielleute. Vor der Mitte der Tafel, unterhalb Iwein's, sind Reste eines winzigen Fiedlers erkennbar und ganz am linken Ende der Tafel das Köpfchen eines Flötenbläsers.

Dass diese Nebenpersonen viel kleiner gehalten sind als die Hauptpersonen an der Tafel, war nicht bloss Notbehelf des Künstlers, der im Raume beengt war, sondern entspricht durchaus dem allgemein verbreiteten künstlerischen Grundsatze jener Zeit, die Bedeutung der dargestellten Personen schon durch

ihre verschiedenen Grössenverhältnisse zum Ausdruck zu bringen.

Als ein interessantes Gegenbild zu unserer Schmalkalder Darstellung gebe ich hier die eines Mahles im Evangeliar auf dem Rathause zu Goslar, das etwa gleichzeitig, nämlich um 1245, mit Bildern geschmückt worden ist.[1]) Wir sehen da wieder die winzigen Spielleute vor der Tafel, ganz rechts wieder den Paukenschläger.

Die Erzählung geht nun wieder von der Südseite her weiter. (Tafel II, 5. Streifen) König Artus steht am Zauberbronnen und giesst eben das Wasser auf den Stein (V. 2529). Es ist fast genau die Scene 4 im Gegensinne, nur dass das Ross hier ein Apfelschimmel ist und an einen andersartigen Baum angebunden ist als drüben bei der ersten Darstellung des Zauberbronnens. Dieses Mal sind auch die Himmelserscheinungen noch deutlich erkennbar, die das Begiessen des Bronnens hervorzurufen pflegt. Unmittelbar vor Artus' Haupte sehen wir grosse Hagelkörner herabsausen; weiterhin oberhalb des Speerkampfes (Scene 16) hängen schwarze Gewitterwolken. Iwein kommt als nunmehriger Schützer des Bronnens und Waldes herangesprengt und sticht den boshaften Key aus dem Sattel (V. 2551—2582).

> Er zestach sîn sper unz an die hant,
> dâ mite wart ouch er gesant,
> ûz dem satele als ein sac,
> daz ern weste wâ er lac.

Dies plumpe Fallen Key's hat der Maler mit gutem Humor wiedergegeben.

Es folgt nun die fröhliche Erkennung zwischen Iwein und Artus und seinen Rittern. Man beschliesst Iwein's Einladung zu folgen. Wir sehen auf Scene 17 Iwein — durch die Überschrift wie durch den Adlerschild, den er jetzt als Herr des Landes zu führen hat, als solcher gekennzeichnet — auf die Burg zureiten. Neben seinem weissen Rosse sieht man ein rotbraunes hertraben, das nur dasjenige Key's sein kann, das er soeben im Speerkampf erbeutet hat. (V. 2601 u. 2). Ein Reiter ist nicht darauf erkennbar.

Auf der letzten Scene der Reihe wird die Begrüssung der Gäste auf Iwein's Burg dargestellt gewesen sein (V. 2653—2682). Sie ist leider zum grössten Teile abgebröckelt. Was sich erkennen lässt, passt aber zu dieser Deutung.

Es wird dem Beschauer aufgefallen sein, dass der eben besprochene fünfte Bildstreifen allein in seiner Schilderung von rechts nach links vorwärts schreitet, während die anderen alle, auch der später folgende sechste Streifen, von links nach rechts laufen. Es ist wohl anzunehmen, dass hier ein Versehen des Malers vorliegt, welcher sich nicht zur rechten Zeit klar machte, dass er bei diesem Streifen sich jenseits der Scheitelhöhe des Gewölbes befand und also um der Einheitlichkeit der ganzen Dekoration willen nunmehr von links nach rechts erzählen musste. Bei dem folgenden Bildstreifen hat er das Versehen dann wieder gut gemacht.

Der *sechste* Bildstreifen, der letzte der erhaltenen, hat leider sehr gelitten und lässt nur noch drei von seinen ursprünglich vier Scenen erkennen. Zunächst links (Scene 19) die breite Schilderung eines Vorganges, der im Innern einer Burg spielt, denn beiderseits schliesst ein Rundturm die Darstellung ein. Es



Abb. 6. Miniatur aus dem Evangeliar auf dem Rathause zu Goslar.

1) Entnommen dem Aufsatze Dobbert's im Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsammlungen 1898, S. 155.

handelt sich um die Darstellung der schicksalsschweren Wendung im Leben unseres Helden, nämlich um den Abschied, den Artus und die anderen Gäste nach den fröhlichen Festtagen auf Laudinen's Burg von der Herrin nehmen (V. 2956—2968). Bei diesem Abschied lässt sich Iwein von seinem Freunde Gawein bereden, Urlaub von seiner jungen Gemahlin zu begehren, damit er sich nicht daheim »verliege«, — der Beginn endloser Leiden für beide. Diesen entscheidenden Wendepunkt des ganzen Romanes ausführlich darzustellen, musste dem Maler durchaus wesentlich erscheinen. Leider ist gerade der Kernpunkt der dargestellten Handlung nicht mehr mit Sicherheit zu erkennen. Die Gestalt Iwein's ist völlig zerstört und nur noch durch das W festzustellen, das sich von der Überschrift seines Namens über dieser zerstörten Gestalt auf der Trennungsborte erhalten hat. Der Mann im reichgestickten Gewande links davon müsste dann König Artus sein, daneben nach links hin Laudine und hinter ihr, unmittelbar neben dem Turme, wohl Luneten's Lockenhaar. Am rechten Ende der Scene gewahrt man drei von den Helden aus dem Gefolge des Königs Artus.

Iwein zieht mit Artus und seinen Rittern von dannen. Merkwürdigerweise hat nun der Maler eine ganze Reihe wichtiger Ereignisse aus dem Leben des Helden nicht dargestellt, sondern beginnt seine Schilderungen mit Überspringung von 900 Versen der Dichtung erst wieder mit Vers 3824, wie Iwein, nach langer Nacht des Wahnsinns geheilt, im Kampfe gegen den Grafen Aliers aufs neue als Held erprobt, von der Herrin des fremden Landes Urlaub genommen hat und aufs neue auf Abenteuer ausreitet (Scene 20). Er gelangt in den dichten Wald — die Scene ist beiderseits durch Bäume eingefasst — und kommt hier zufällig zu dem erbitterten Kampfe zwischen dem Löwen und dem Drachen. Nach kurzer Überlegung steht er dem Löwen gegen das Ungeheuer bei und gewinnt ihn dadurch als treuen stetigen Freund und Begleiter. Auf Scene 21 sehen wir Iwein, in respektvoller Entfernung von dem Drachen, mit dem Schwerte nach dessen Haupt schlagen, während der Löwe das Untier von vorn gepackt hat und soeben seinen scharfen Zahn in dessen Brust einzubohren in Begriff ist. Der Drache hat sich zornig auf seinen beiden starken Tatzen aufgerichtet und schlägt mit den Flügeln.

Mit diesem Ereignis, das unserem Helden den Beinamen »mit dem Löwen« verschafft hat, brechen nun leider die erhaltenen Malereien ab. Unmittelbar hinter dem Drachen ist ein Lichtschacht durchgebrochen worden, und was jenseits desselben bis zum Ende der Wand gegen Süden hin an Farbresten noch zu erkennen ist, reicht nicht aus, um ein Bild zu ergeben. Dass sich aber hier noch eine Scene befand, steht ausser Zweifel. Ebenso wird sich, wie wir mit Sicherheit annehmen dürfen, noch ein siebenter Bildstreifen darunter hingezogen haben, entsprechend dem Streifen No. 1 an der gegenüberliegenden Vertikalwand, der für etwa drei Scenen Platz bot. Also werden im ganzen vier Scenen als verloren zu betrachten sein.

Das Auffallende ist nun, dass wir bei dem Drachenkampfe erst bis V. 3864 des Hartmann'schen Romanes vorgedrungen sind, während er im ganzen 8165 Verse hat. Also noch nicht einmal die Hälfte der Erzählung ist erreicht, und doch stehen für die zweite grössere Hälfte höchstens noch vier Scenen zur Verfügung. Zusammengehalten mit der vorhin schon angemerkten Thatsache, dass sich zwischen Scene 19 und 20 bereits eine Lücke von fast 900 Versen befindet, scheint dies doch zu der Annahme zu drängen, dass der Maler weder den Hartmann'schen Roman noch die französische Dichtung des Chrestien vor sich hatte, sondern eine der kürzeren dichterischen Fassungen des gleichen Gegenstandes. Die keltische Erzählung »Die Dame von der Quelle« (das sog. Mabinogi) ist viel kürzer als die Hartmann'sche Dichtung und kennt die zahlreichen Abenteuer Iwein's nach dem Kampfe mit dem Drachen fast gar nicht. Manche halten dieses Mabinogi für die ältere Fassung des Stoffes, manche für eine Verkürzung der Dichtung Chrestien's.[1]) Jedenfalls reichen die vier noch vorhanden gewesenen Scenen gerade aus, um das Wichtigste aus dem weiteren Verlauf des Romanes in der keltischen Fassung zur Anschauung zu bringen. Ich möchte meinen verehrten philologischen Kollegen die Entscheidung dieser Frage überlassen.[2])

IV.

DER ZWECK DES AUSGEMALTEN GEMACHES IM HESSENHOFE.

Der Roman vom tapferen Ritter Iwein mit dem Löwen war im 13. und 14. Jahrhundert in den ritterlichen Kreisen Deutschlands sehr beliebt und weit verbreitet. Die grosse Zahl erhaltener Abschriften aus diesen Jahrhunderten beweist das. Dass ein Ministeriale des thüringer Landgrafen in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, denn so werden wir weiterhin die Entstehungszeit umgrenzen, sich diesen Stoff zur Ausschmückung eines der Räume seines Edelsitzes wählte, ist ein weiterer Beitrag für die Beliebtheit dieser Dichtung. Ein Festsaal oder etwas ähnliches ist dieses kleine schiefwinklige Gemach von kaum vier Meter

1) Vgl. Henrici, Iwein II, S. II—IV. Herrn Prof. Emil Henrici sei für manchen freundlichen Wink bei dieser Arbeit an dieser Stelle herzlich gedankt.

2) Da ich nachträglich von philologischer Seite auf die Bedeutung der *Namensüberschriften auf den Trennungsborten* aufmerksam gemacht worden bin, so trage ich hier nach, was sich von solchen noch erkennen lässt. Ich habe für diesen Zweck kürzlich nochmals die Originale verglichen und alles zusammengesucht, was sich mit einiger Sicherheit erkennen liess. Die Ausbeute ist leider dürftig, da diese Namensüberschriften mit einer leicht vergänglichen schwarzen Farbe auf die Trennungsborten aufgemalt waren. Über Scene 10 oberhalb der knieenden Lunete als einziger erkennbarer Rest ihres Namens ein V. Scene 17: IWAN. Scene 16 über Iwein ein W. Scene 19 über der zerstörten Gestalt Iwein's ebenfalls ein W. Scene 20: IWAN. Scene 21: WAN.

Die von Gerland (S. 27 seiner mehrfach genannten Publikation) erwähnten Buchstaben VNA oberhalb Laudinens auf Scene 12 konnte ich nicht mehr feststellen.



Das grosse Festmahl.

WANDMALEREI IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN



im Geviert nicht gewesen. Es war nur ein Wohnraum. Wenn dieses kleine Zimmer schon so reichlich mit malerischer Zier versehen war, wie reich mögen da erst die Haupträume des Hauses bemalt gewesen sein. Ein Runkelstein des 13. Jahrhunderts mag uns bei den Umbauten des alten Hessenhofes im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen sein!

Die Bestimmung dieses kleinen Gemaches ist trotz der Unvollständigkeit der erhaltenen malerischen Auszierung noch heute deutlich zu erkennen. Unter der Thür zum Hausflur hin, durch welche man wohl in der Regel dies Zimmer betrat, heisst uns ein junger Mann mit erhobener Trinkschale willkommen. Unzweideutig giebt er uns damit zu verstehen, was unser in diesem Gemache harrt, welchem Zwecke es geweiht war: es war eine *Trinkstube*. Wollten wir noch daran zweifeln, so würde uns ein Blick auf das Hauptbild jedes Bedenken benehmen müssen. Denn aus dem ganzen Romane Iweins hat der Maler nicht irgend ein Abenteuer, eine Minnescene oder eine Kampfdarstellung ausgewählt, um damit das grosse Bogenfeld der Nordwand zu füllen, sondern eine Trinkscene. Wohl soll dies Bild in erster Linie das Hochzeitsmahl auf Laudinens Burg darstellen; aber um die Speisen auf dem Tische kümmern sich die erlauchten Herrschaften gar nicht. Laudine trinkt Iwein zu aus einem für eine Dame recht stattlichem Becher; links von diesem Paare trinkt aus noch stattlicherem Gemässe ein Ritter dem andern zu, und der Eifer der Tafeldiener, die Herrschaften ja nicht Durst leiden zu lassen, ist vom Maler mit bemerkenswerter Energie zum Ausdruck gebracht. Nur Lunete am rechten Ende der Tafel hat so eifrig auf die Darlegungen ihres Tischherrn zu lauschen, dass zum Trinken keine Zeit bleibt.

Da in dem kleinen Gemache höchstens zehn bis zwölf Personen um einen Tisch herum Platz hatten, so können hier grosse Festmahle nicht abgehalten worden sein. Ich glaube, wir dürfen mit Bestimmtheit annehmen, dass es in erster Linie als Kneipzimmerchen gedient hat, als höchst behagliche Trinkstube für den ritterlichen Bewohner des alten Hessenhofes und seine Kumpane. Die abenteuerliche und minnereiche Erzählung vom tapferen Ritter Iwein mit dem Löwen mag dabei ganz anregend zur Belebung der Unterhaltung beigetragen haben. Ob das Zimmer heizbar war, lässt sich nicht mehr sicher feststellen. Ich persönlich neige zu der Annahme, die grosse Nische der Südwand möge einst eine Kaminanlage aufgenommen haben; doch versichert Gerland, dass die Abschlussmauer hinter dieser Nische die alte massive Aussenmauer des Hauses sei. Ein Urteil darüber konnte ich mir nicht mehr bilden, da inzwischen eine steinerne Treppe vor die Nische gesetzt worden ist. War hier thatsächlich kein Kamin, sondern ein erhöhter Sitz für den Hausherrn oder, wie Gerland vermutet, ein Gestell für Prunkgerät, so wird also das Zimmer im wesentlichen nur in der warmen Jahreszeit benutzt worden sein. Einst als die alte Einrichtung sich noch mit der unversehrten Bemalung der Decke und Wände in den warmen leuchtenden Farben Rotbraun und Gelb auf weissem Grunde zu einem Ganzen verband, muss dies Gemach einen äusserst traulichen Eindruck gemacht haben. Mit einiger Phantasie kann der Besucher sich noch heute eine Vorstellung davon machen, namentlich bei heller Morgenbeleuchtung, wo die unverwüstlichen Farben der alten Bemalung aufleuchten und die trümmerhafte Erhaltung des Wandschmuckes etwas vergessen machen.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass auch das nächstälteste Denkmal mittelalterlicher Profanmalerei auf deutschem Sprachgebiete, nämlich die Bemalung im Haus zur Zinne zu Diessenhofen in der Schweiz (Anfang des 14. Jahrhunderts), wieder zu einer ritterlichen Trinkstube gehört[1]). Und auch dort hat die Dichtung den Stoff zum künstlerischen Schmucke hergegeben, freilich nicht die epische Romandichtung, wie die vom Ritter Iwein in Schmalkalden, sondern Neidhart's groteske Schwankdichtung vom »Veilchen«. Dazu finden wir in Diessenhofen Jagdscenen, Scheibenwerfen, Reineke Fuchs, Sinnbilder für Wein, Weib und Gesang, zum Teil in sehr derber Fassung, die Erstürmung der Minneburg und als oberen Abschluss über das Ganze hin einen Wappenfries. Die Hinweisungen auf das Trinken überwiegen durchaus, so dass der Charakter des Raumes auch dort aufs unzweideutigste zum Ausdruck gebracht ist. Aber es ist die schon in Zersetzung begriffene und ins Gemeine umschlagende ritterliche Kultur des 14. Jahrhunderts, die uns in der Schweizer Trinkstube entgegentritt, während wir in Schmalkalden deutlich den getragenen Charakter einer episch-gross empfindenden Zeit verspüren. Wohl ist auch hier die Bestimmung des Gemaches als Trinkstube mit Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht und neben dem Weine ist das Weib, sind die Darstellungen der am Ziel befindlichen Minne, gewiss nicht ohne Absicht, mit einer gewissen Breite erzählt (Scene 1 und 14), aber durchaus nur im Zusammenhange der ganzen Dichtung. Und dieser Zusammenhang wird gebildet durch eine der Lieblingsdichtungen der ritterlichen Kreise in ihrer Blütezeit, durch die von Hartmann von Aue ins Deutsche übertragene, so oft abgeschriebene und weit verbreitete Romandichtung vom tapferen Ritter Iwein mit dem Löwen. Schon durch diese Wahl des Gegenstandes zeichnet sich der Schmalkalder Bildschmuck ab als das künstlerische Produkt einer wesentlich anderen, innerlich vornehmeren Epoche, als sie uns in der Diessenhofer Trinkstube aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts entgegentritt. Ein zeitlicher Abstand von nicht zu geringer Ausdehnung trennt schon aus inneren Gründen diese beiden sonst so nahe verwandten ältesten Denkmäler mittelalterlicher Profanmalerei auf deutschem Sprachgebiet.

V.
TECHNISCHES.

Die Wandgemälde im Hessenhofe zu Schmalkalden sind aufgemalt auf eine mässig starke, frei-

1) Vgl. die oben schon einmal erwähnte Veröffentlichung von Durrer u. Wegeli, Mitt. d. antiquar. Gesellsch. XXIV, 6, 1899.

händig mit der Kelle abgezogene Putzschicht, die dadurch an der gewölbten Fläche zu haften vermag, dass man die Mauersteine mit ziemlich grossen Zwischenräumen aneinandergefügt hat, sodass der Verputz in tiefen Zungen sich zwischen ihnen festsetzen konnte. Ausserdem ist das Mauerwerk sehr uneben, einzelne Steine treten mit Zacken und Ecken oft mehrere Centimeter weit vor und bieten dadurch besondere Stützpunkte für das Haften des Verputzes. Solche Unebenheiten sind aber nicht etwa durch sorgfältiges Aufhöhen des Malgrundes ausgeglichen, sondern die ganze Malschicht macht diese Unebenheiten mit. Sie gewährt daher, von der Seite besehen, einen Anblick wie ein flaches Hügelland. Man scheint daran keinen ästhetischen Anstoss genommen zu haben. Ebenso regellos sind die Borten gezogen, welche die einzelnen Bildstreifen einfassen, wie das auch unsere Abbildungen deutlich wiedergeben. Von gerader Linie ist dabei wenig zu spüren. Der ganze Bildercyklus überhaupt macht den Eindruck einer flott und mit grosser Geübtheit aber ohne sonderliche Sorgfalt hingestrichenen Arbeit.

Zunächst hat man auf den weiss gelassenen Malgrund die Umrisse in rotbrauner Farbe vorgezeichnet, wohl mit dem Pinsel, denn diese Umrisslinien sind sehr verschieden stark und zeigen ein An- und Abschwellen. Die feineren Teile, Gesichter, Hände, Pferdegeschirr, Besatz der Gewänder und die Namensüberschriften sind dann mit schwarzer Farbe besonders eingezeichnet, gelegentlich auch einzelne Linien der rotbraunen Vorzeichnung damit übergangen oder korrigiert. Die zu kolorierenden Flächen sind dann teils mit derselben rotbraunen Farbe, wie die Vorzeichnung, teils mit einem leuchtenden Goldgelb ausgemalt, alles übrige einfach weiss gelassen worden. Eine besondere blaugraue Farbe für die Rüstungen und Waffen, die Gerland seiner Zeit zu erkennen glaubte, vermochte ich nicht festzustellen. Zum Schluss ist das Ganze wohl mit irgend einer Wachslösung oder etwas Ähnlichem überstrichen worden, wie das bei den mittelalterlichen Wandmalereien üblich war[1]). Daher rührt der feine Glanz, der noch heute über den unbeschädigten Teilen der Bilder schimmert. Die auffallend frische Erhaltung und Leuchtkraft der Farben an einigen Stellen ist wohl in der Hauptsache dieser Schutzdecke zu verdanken. Möglich ist auch, dass der Putz vor der Bemalung ausserdem mit der heissen Kelle abgezogen worden war, wie das noch jetzt bei der Stuccolustro-Technik der Italiener im Gebrauch ist und wie es im Mittelalter für viele Wandmalereien mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden kann[2]).

Ob die aufgesetzten Farben Temperafarben im gewöhnlichen Sinne des Wortes waren oder mit einer Mischung von Wachs, Lauge und Leim angemacht, wie das Malerbuch vom Athos (§ 37) empfiehlt, lässt sich jetzt nicht mehr entscheiden und ist auch von nebensächlicher Bedeutung. Jedenfalls hat die hier geübte Technik mit den Techniken, die man unter dem Sammelnamen Fresko zusammenzufassen pflegt, nichts zu thun.

1) Vgl. dazu die Untersuchungen *Ernst Berger's*, »Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik« 1893 f. und *P. Weber*, Die Wandgemälde zu Burgfelden, 1896, S. 63 f.

2) Vgl. darüber »Wandgemälde zu Burgfelden« S. 64.

VI.
KÜNSTLERISCHE WÜRDIGUNG DER SCHMALKALDER WANDGEMÄLDE.

Zweierlei wird dem modernen Beschauer an der künstlerischen Ausschmückung der Schmalkalder Herrentrinkstube zunächst auffallend erscheinen: Die völlige Bedeckung des ganzen Gewölbes und des oberen Teiles der Vertikalwände mit unmittelbar aneinander stossenden Parallelstreifen und zweitens die nur durch Bäume und Türme getrennte Aneinanderreihung der Scenen innerhalb jedes einzelnen dieser Streifen. Auf eine abgeschlossene künstlerische Wirkung des einzelnen Bildes ist damit von vornherein Verzicht geleistet. Nur das Rundbogenbild macht hiervon eine Ausnahme. Es ist ein geschlossenes Bild für sich. Die sämtlichen Scenen der Längsstreifen aber wollen gar nicht als abgeschlossene Bilder wirken, sondern als eine Gesamtdekoration mit fortlaufendem erzählenden Inhalte. Das Gewölbe wird einfach in Parallelstreifen zerlegt, die nur durch schmale Borten geschieden sind. Eine solche Bemalung des ganzen Gewölbes mit Parallelstreifen findet sich gelegentlich auch in der kirchlichen Kunst der vorhergehenden Jahrhunderte. Ich verweise als Beispiel auf die ins 12. Jahrhundert gesetzte Bemalung der tonnenüberwölbten Krypta zu St. Savin (Poitou), die in einer Abbildung in dem grossen Werke von Gélis-Didot und Laffillée[1]) einzusehen ist. Dort aber sind die einzelnen Bildstreifen durch zierliche breite Ornamentborten geschieden. Und wo Gewölbe und Wand sich scheiden, ist dort eine sofort in die Augen fallende stärkere Trennung der Bildstreifen angebracht. In Schmalkalden aber hat der Maler so wenig Empfinden für eine künstlerische Eingliederung der ganzen Dekoration in die Architektur gehabt, dass er die Scheidungslinie zwischen Gewölbe und Wand nicht anders hervorhebt, als durch dieselbe schmale Trennungsborte, die er auch sonst zwischen den einzelnen Bildstreifen anwendet. So gleitet also die Erzählung ohne besonderen Accent auf der einen Längsseite von der Vertikalwand aufs Gewölbe hinauf, auf der andern Seite ebenso vom Gewölbe wieder hinab. Daher wirkt die Gesamtbemalung weniger als Dekoration der Architektur, was sie doch von Haus aus thun sollte, als vielmehr wie ein die Architektur verhüllendes Gewand. Mit dieser Gleichgültigkeit gegen das architektonische Gerüst des Raumes hängt es nun auch zusammen, dass der Maler nicht einmal die Scheitellinie des Gewölbes beachtet, die er doch an und für sich schon durch eine stärkere und besonders verzierte Trennungsborte hätte hervorheben sollen. Sondern er lässt den vierten Bild-

1) »La peinture décorative en France.« Seitenzahlen hat das Werk nicht.

streifen ganz unbekümmert noch ein gut Stück über die Scheitellinie hinübergreifen, so dass die Köpfe der auf diesem Streifen dargestellten Personen nach unten zu hängen beginnen. Von einer Rücksichtnahme auf die Krümmung der gewölbten Fläche durch Anbringung von Verkürzungen ist selbstverständlich weder bei diesem noch bei den anderen Streifen die Rede. Das ist ja auch von einem Künstler dieser Zeit noch nicht zu verlangen. Aber dass er die Mittellinie nicht respektierte und nicht zum Ausgangspunkte der Dekoration machte, zeugt von grosser Sorglosigkeit und einer doch auch für diese Zeit überraschenden Unempfindlichkeit für Raumdisposition.

Das vorhin erwähnte Versehen in der Richtung des fünften Streifens erklärt sich wohl auch aus dieser Sorglosigkeit.

Mit dem Augenpunkte steht es mangelhaft. Darin ist der Schmalkalder Künstler noch ein gut Teil unbeholfener, als im Durchschnitt die Miniaturmaler der gleichen Zeit. Obwohl wir die Gemäldestreifen doch alle von unten zu betrachten gezwungen sind, mit Ausnahme des untersten an der Westwand, der ursprünglich nur wenig über Augenhöhe hinlief, ist ein stark überhöhter Augenpunkt vom Maler auf fast allen Scenen durchgeführt. Und in einzelnen Fällen wird derselbe der Deutlichkeit zu Liebe zu einer Art Vogelperspektive emporgeschraubt, so bei Darstellung der gedeckten Tafel auf dem Hauptbilde im Rundbogenfelde, des toten Askalon auf seinem Bette (Scene 8), der auf dem Lager liegenden Paare (Scene 1 und 14), der Platte des Zauberbronnens (Scene 4 und 15), des Fallgatterthores (zwischen 6 und 7), was nicht ausschliesst, dass gelegentlich auch mal das Gegenteil, eine Art Untensicht, mit unterläuft, z. B. bei den Rossen auf Scene 6 und 17.

Auffallend gering ist die plastische Modellierung. Doch fehlt es nicht ganz an Versuchen dazu. Die Thürme auf 8/9, 9/10, 12/13 und 19 erwecken thatsächlich den Eindruck der Rundung und haben das früher, bei unversehrtem Zustand der Malereien, vermutlich noch viel mehr gethan. So mögen auch die Schatten in den farbigen Flächen der Gewänder ursprünglich viel wesentlicher den Eindruck mit bestimmt haben, als gegenwärtig. Die perspektivische Einzeichnung der kleinen Rundbogenfenster in den Türmen, wie sie namentlich bei 12/13 und am mittleren Stockwerk von 9/10 noch deutlich zu erkennen ist, beweist doch, dass dem Künstler wenigstens der Gedanke zu perspektivischen Anfängen nicht ganz fern lag. Aber eben nur Anfänge dazu. Denn in der Gesamtanlage der Darstellungen ist von einer Vertiefung im Raume nirgends etwas zu fühlen. Die Figuren kleben alle auf dem Vordergrunde fest, der Vorgang vollzieht sich fast durchweg auf einer geraden Linie unmittelbar über der Einfassungsborte und verläuft von rechts nach links oder von links nach rechts, nie aber von vorn nach hinten, in die Tiefe hinein. Wo doch einmal Körper hintereinander dargestellt werden müssen, wie z. B. die beiden nebeneinander schreitenden Rosse auf Scene 17 oder Laudine mit ihren Begleiterinnen hinter dem Totenbette Askalon's (8) oder die hinter der Tafel Sitzenden auf dem grossen Bogenfeldbilde, da wird das Hintereinander durch ein Übereinander gegeben.

Von einem realen Hintergrunde wird völlig abgesehen. Alle frei bleibenden Flächen des weiss gelassenen Grundes sind ausgefüllt mit rotbraunen Sternchen. In grösserer Zahl sind dieselben erhalten geblieben auf Scene 6, 10, 11, 12, 13 und 17. Es ist aber selbstverständlich, dass auch auf den andern Scenen, wo jetzt diese Füllsternchen ausgeblichen sind, alle leeren Flächen auf solche Weise verziert waren. (Besonders charakteristisch auf Scene 12 die Ausfüllung des schmalen Zwischenraumes zwischen der letzten Person rechts und dem einrahmenden Turme, ebenso auf 13 zwischen den Köpfen der handelnden Personen.) Das ist der »*horror vacui*« aller primitiven Kunstübungen. In diesem Falle dürfen wir wohl mit Bestimmtheit hinzusetzen, dass die *Teppichwirkerei* vorbildlich gewirkt hat, bei welcher solche ornamentalen Hintergrundsfüllungen aus technischen Rücksichten sich ergeben.

Es wurde ja schon in der Einleitung daran erinnert, dass neben der Bemalung der Wände mit Farben die Dekorierung mit ausgespannten Teppichen in der mittelalterlichen Wohnung sehr beliebt war. Die Eigenschaft des Teppichbehangs, die Zugluft und Kälte aus den Wänden abzuhalten, wird ihn in erster Linie für die kalte Jahreszeit unentbehrlich gemacht haben. Im Sommer dagegen war er überflüssig und wurde dann gewiss nur bei feierlichen Gelegenheiten angewandt. Wollte man die Wände nicht ganz unverziert lassen, so musste man sich für diese Zeit mit der Malerei behelfen. Nichts ist natürlicher, als dass man in der Bemalung der Wand das vorzutäuschen suchte, was in kostbarerem Material bei feierlichen Gelegenheiten darüber zu hängen pflegte, also dass die Wandmalerei den Teppichbehang nachahmte. Das ist eine Erscheinung, die sich zu allen Zeiten von der Antike an wiederholt hat. Noch heute wollen ja unsere Wandbemalungen und Papiertapeten vielfach die Illusion eines Teppichbehanges erwecken. In der kirchlichen Wandmalerei Deutschlands im Mittelalter können wir das aufs deutlichste verfolgen. Die ältesten bis jetzt bekannten deutschen Wandmalereien, die zu St. Georg auf der *Reichenau* aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, wirken nicht nur in dem dekorativen Beiwerk, sondern auch in ihrer Gesamterscheinung wie ein bunter Teppichbehang, der sich oben an den Hochwänden hinzieht. Die Einteilung des Bilduntergrundes in eine Reihe buntfarbiger Parallelstreifen ist nicht eine unverstandene Wiederholung des buntstreifigen Himmels auf spätantiken Miniaturen, wie Janitschek[1]) annahm, sondern entspricht genau der Art, wie sie damals im deutschen Hause für den Teppichbehang beliebt war, nämlich bunte Zeugstreifen aneinander zu heften und dadurch schon eine dekorative Wirkung zu erzielen.[2]) Noch

1) Trierer Adahandschrift S. 71.

2) Vgl. *Stephani*, Die textile Innendekoration, S. 25f.

zwingender tritt dieser teppichartige Charakter der Gesamtwirkung hervor bei dem nächstältesten Denkmal kirchlicher Wandmalerei auf deutschem Boden, den merkwürdigen Malereien zu *Burgfelden* auf der schwäbischen Alb aus der Mitte des 11. Jahrhunderts.[1]) Neben der hier wiederkehrenden Einteilung des Malgrundes in bunte horizontal gelagerte Parallelstreifen von verschiedener Breite spricht vor allem die untere Einfassungsborte, zwei rote Streifen, die einen blauen, mit gelben Rosetten besetzten, zwischen sich einschliessen, aufs unverkennbarste für den Ursprung aus der Teppichkunst.

Auch weiterhin hat die kirchliche Wandmalerei im Norden die unverkennbare Absicht, eine teppichartige Wirkung zu erzielen. Ausmalungen, wie die des Domes von Braunschweig (13. Jahrhundert) oder der Klosterkirche zu Wienhausen (14. Jahrhundert)[2]), um nur diese beiden sehr instruktiven Beispiele zu nennen, legen beredtes Zeugnis dafür ab.

Es ist selbstverständlich, dass auch die profane Wandmalerei, ja diese noch viel mehr, unter dem Banne der Teppichkunst stand. Waren doch die Themata der Darstellung die gleichen, wie bei den Wandbehängen, eine enge Anlehnung der einen Kunst an die andere daher von selber gegeben. Sowohl die Konstanzer und Winterthurer wie die Regensburger und Ulmer Profanfresken des 14. und 15. Jahrhunderts machen durchaus den Eindruck eines bunten Behanges, der an der oberen Hälfte der Wand hinläuft. In Runkelstein geht der im Neidhartsaale gemalte höfische Reigentanz im Freien unter grünen Bäumen vor sich.[3]) Dennoch ist der ganze Luftraum des Hintergrundes »durchwebt« mit blauen stilisierten Ranken, die zu dem sonstigen hier sichtbaren Bestreben, die Natur realistisch zu erfassen, in merkwürdigem Gegensatze stehen. Sie sind eben ein traditionell übernommenes Motiv aus der Teppichkunst. Die obere Abschlussborte jener Runkelsteiner Fresken mit den bunten Wappen und »eingewebten« kleinen Figürchen ist künstlerisch gar nicht zu verstehen ohne das direkte Vorbild des Teppichbehanges.

In Schmalkalden haben wir wieder diesen teppichartigen Eindruck. Aber während in Runkelstein unverkennbar die kunstvollen fabrikmässig hergestellten Luxusteppiche als Vorbilder vorgeschwebt haben, wie sie in der zweiten Hälfte des Mittelalters immer massenhafter, namentlich aus Flandern, bezogen wurden, haben wir bei jenem $1^1/_2$ Jahrhunderte früher entstandenen mitteldeutschen Denkmale durchaus den Eindruck, dass hier wohl nur die einfachen weissen, mit wenigen bunten Farben bestickten leinenen Rücklaken dem Maler vorgeschwebt haben, wie sie bis zu jenem Zeitpunkte im wesentlichen von der Frau des Hauses mit ihren Töchtern und Mägden in emsiger Arbeit hergestellt wurden, jene einfache Art, als deren ältesten erhaltenen Vertreter wir oben den Teppich von Bayeux nannten. Die ganze Trinkstube zu Schmalkalden macht auf den ersten Blick den Eindruck, als ob sie mit lauter solchen weissen, zweifarbig bestickten Rücklaken aus Leinwand bespannt sei, die ohne kunstvollere Abgrenzung eines direkt ans andere geheftet worden wären.

Damit soll nun nicht behauptet sein, dass unser Zeichner direkt solche bestickte Wandbehänge als Vorlagen vor sich hatte. Er wird sein Skizzen- und Vorlagenbuch, das er mit sich führte, um bei der Illustrierung bald dieser, bald jener weltlichen Historie nicht in Verlegenheit zu kommen, gefüllt haben sowohl mit Nachzeichnungen nach Teppichen, wie mit Kopien nach den Federzeichnungen und Miniaturen weltlicher Liederhandschriften oder was ihm sonst an brauchbaren Vorlagen in den Weg kam. Was hier als das Wesentliche erscheint, ist nur das, dass er bei Entwerfen dieser Zimmerdekoration durchaus in der allgemeinen Auffassung beeinflusst gewesen sein muss von dem Teppichbehang solcher Wohnräume und dass sowohl seine Gleichgültigkeit gegen die architektonische Gliederung des Raumes, wie die Aneinanderreihung der Parallelstreifen und die Ausfüllung jedes leeren Fleckchens mit ornamentalen Sternchen sich wohl kaum zwangloser erklären lässt, als aus diesem Vorbilde. Dass auch in den Handschriftenillustrationen jener Zeit der teppichartig gemusterte Hintergrund eine grosse Rolle spielt, beweist, in wie enger gegenseitiger Fühlung in dieser Epoche Wandmalerei, Teppichkunst und Buchmalerei gestanden haben. In Schmalkalden scheint mir die Teppichkunst in erster Linie der gebende Teil gewesen zu sein. Dafür spricht auch, dass die Scenenteilung der einzelnen Bildstreifen ohne jede Rücksicht auf Parallelismus mit den darüber und darunter hinlaufenden Streifen angeordnet ist. Vielmehr ist jeder Bildstreifen rücksichtslos als ein Ganzes für sich behandelt; der mittlere hat nur drei, die anderen meist vier Scenen, und diese sind wieder untereinander von ganz verschiedener Länge, je nachdem es mehr oder weniger Personen unterzubringen galt. Dabei hat der Künstler augenscheinlich die Darstellungen so eng als möglich zusammenzupressen gesucht, um Raum zu sparen, z. B. Scene 7, 16, 17, 20.

(Schluss folgt.)

1) Vgl. namentlich die Längsstreifen an den Hochwänden, abgeb. in P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden, Darmstadt 1896, Tafel II. Eine farbige Abb. des Hauptbildes ebenda, Tafel I.

2) Farbige leicht zugängliche Abb. in Dohme's Gesch. der deut. Baukunst, Tafel zu S. 44 und zu S. 238. Vgl. auch die grosse Publikation von *Borrmann*, Aufnahmen mittelalterl. Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, Berlin, Wasmuth 1895f., wo man eine ganze Fülle von Belegen für unsere Ausführungen finden wird.

3) Farbige Abb. bei Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, Tafel zu S. 198, auch bei Henne am Rhyn, Deutsche Kulturgeschichte.

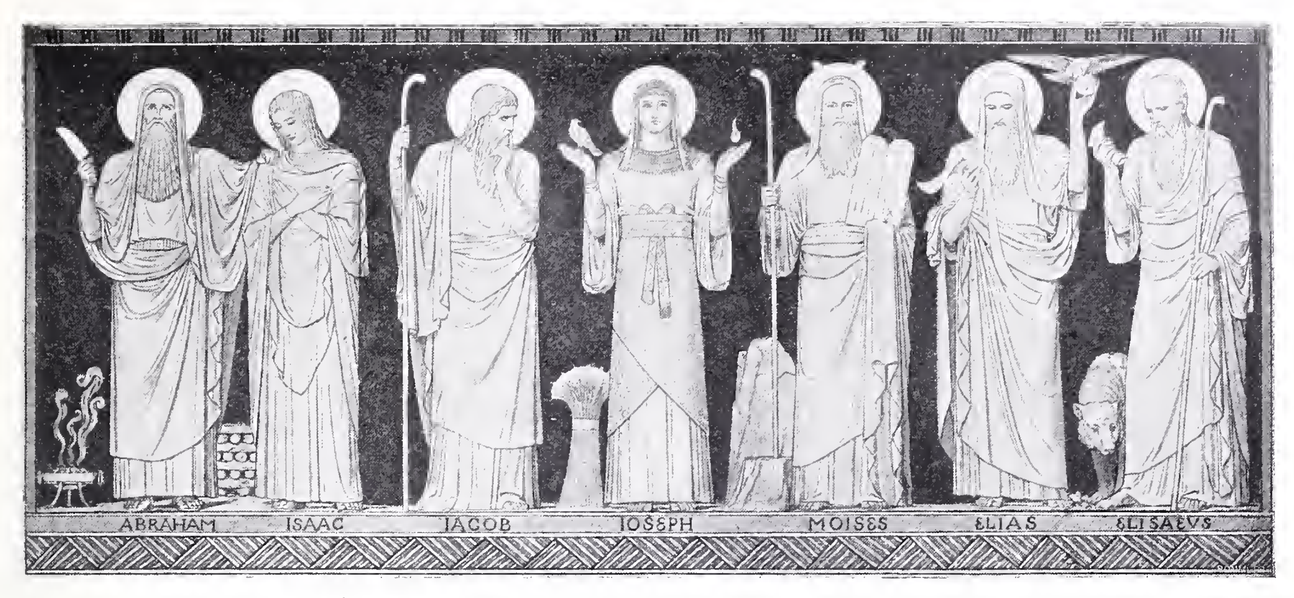


Abb. 1. Sieben Patriarchen des alten Bundes als Vorbilder des hl. Benedikt. Beuron.

DEUTSCHE PRÄRAPHAELITEN

VON V. JANSON, GENERALLEUTNANT Z. D.

IM Sommer 1894 war ich gezwungen, mich einige Zeit im badischen Städtchen *Messkirch* aufzuhalten. In der Nähe des alten Fürstenberg'schen Schlosses fiel mir ein grosses, jeglicher architektonischen Gliederung entbehrendes Gebäude durch seine buntfarbige Bemalung auf, — es war die katholische Notkirche, ein Speicher, den der katholische Pfarrer für seine Gemeinde nach dem Übergang der Pfarrkirche in den Besitz der Altkatholiken erworben hatte; die Malerei rührte, wie mir gesagt wurde, von den Mönchen des Klosters *Beuron* her. Auf diese Mitteilung hin versäumte ich nicht, das Innere des Baues zu besichtigen. Der Eindruck war ein in hohem Grade überraschender: die in pompejanischem Rot gefärbten Wände wiesen eine reiche malerische Ornamentierung auf mit unverkennbar *ägyptischen* Motiven, darunter auch die Lotosblume; diese malerische Ausstattung stand hoch über den konventionellen farbigen Skulpturen der Altäre, Fabrikerzeugnissen, wie man sie in modernen katholischen Kirchen vielfach sieht. Das Problem der ägyptischen Malerei liess mir keine Ruhe; ich benutzte daher den ersten freien Tag, um mich in Begleitung einiger Freunde nach Beuron zu begeben.

Kloster Beuron liegt äusserst romantisch in dem von wunderbar zerklüfteten und bewaldeten steilen Kalksteinwänden eingefassten Donau-Thale in einer preussischen (hohenzollern'schen) Enclave zwischen Tuttlingen und Sigmaringen. Angeblich im 8. Jahrhundert gestiftet, zuerst von Augustinern bewohnt und 1802 aufgehoben, gehört es seit seiner 1862 durch die Fürstin Katharina von Hohenzollern erfolgten Neugründung dem *Benediktinerorden.* An seiner Spitze steht ein Erzabt, — augenblicklich Placidus Wolter, der mit seinem verstorbenen Bruder und Amtsvorgänger Maurus seiner Zeit die Niederlassung einrichtete und dem noch andere Ordenshäuser unterstellt sind. Die Benediktiner-Patres sind feingebildete Leute, anscheinend durchgängig aus Familien der sozial höher stehenden Kreise, vielfach der Aristokratie angehörig. Sie ergänzen sich aus Novizen, die nach ähnlichen Grundsätzen bezüglich ihrer Vorbildung angenommen zu werden scheinen wie die Fahnenjunker des deutschen Heeres, soweit sie nicht aus den humanistischen Gymnasien entsprechenden Klosterschulen hervorgehen. Daneben finden sich Männer, die in reifem Lebensalter sich in die Klosterstille zurückgezogen haben. Die Beschäftigung des Ordens ist Kunst und religiös-soziales Wirken durch Litteratur und Predigt. Die das Thal entlang führende Eisenbahn erleichtert diese Thätigkeit; ihr Bau ist daher als Hilfe dankbar empfunden worden, nicht, wie man vermuten könnte, als Störung der früher so idyllischen Stille. Die litterarische Arbeit wird durch eine umfangreiche und vielseitige Bibliothek unterstützt.

Doch ich will nicht vorgreifen, vielmehr versuchen, meine Eindrücke in historischer Folge wiederzugeben:

Nachdem die Klosterpforte auf unser Läuten von einem Pater geöffnet worden war und wir unsere Namen genannt hatten, wurde uns nach unverzüglich eingeholter Erlaubnis in liebenswürdigster Weise eröffnet, das wir *Alles* sehen dürften; derselbe Geistliche übernahm, nachdem er noch einen zweiten jüngeren herangeholt hatte, das Führeramt. Es war ein Vergnügen, sich mit den beiden vortrefflich unter-

richteten Herren, die über vollendete weltmännische Formen verfügten und kaum ausgesprochene Fragen mit feinem Takt errieten und beantworteten, zu unterhalten.

Das *Klostergebäude* ist ohne besondern architektonischen Wert, aber es besitzt grosse, lichte Räume und an die Gänge reihen sich helle, sehr einfache, aber nicht unfreundlich ausgestattete Zellen. Das Refektorium, der Musiksaal, der Kreuzgang und das Dormitorium sind mit, in matten Farben gehaltenen *Wandgemälden* mit starken Umrissen geschmückt; im Treppenhause und dem oberen Gange sieht man ausserdem zahlreiche *Kartons,* die Entwürfe für die Ausschmückung anderer Klöster und Kirchen des Ordens in Deutschland, Österreich und Italien, so dass man hier eine Übersicht der Thätigkeit der *Kunstschule* von Beuron erhält. Der Charakter dieser Kunstwerke ist ein ganz eigenartiger: Einiges erinnert an die italienische Kunst *vor* der Renaissance; damit verbinden sich Anklänge an die *Antike*, zum Teil sind es Vasenbilder, an welche die Zeichnung der Figuren und ihrer Gewandung anklingt; noch häufiger macht sich ein *ägyptisierender* Zug bemerklich. Die Körper sind keineswegs wie auf ägyptischen Zeichnungen und Reliefs zu Liebe der leichteren Darstellung systematisch verzerrt, aber offenbar wird nicht ohne Vorliebe ein Körper in Vorderansicht mit seitwärts gewandtem Kopfe dargestellt. Darauf, dass die im Faltenwurf ziemlich schematisch behandelte Gewandung sich einem der *Natur* nachgebildeten Körper anschmiegt, scheint weniger Wert gelegt zu sein, als auf einen harmonischen und würdevollen Eindruck. Monumentale Ruhe, seltener abgemessene Bewegung, sind charakteristisch; *lebhafte* Bewegung kommt nur *ganz ausnahmsweise* vor. *Ruhe* lagert auch über den schön geschnittenen wenig individualisierten und doch oft reizvollen Gesichtern. Es überrascht nicht, wahrzunehmen, dass der Darstellung des heiligen Benedikt mit Erfolg besondere Liebe zugewandt wird. Um mehr als Haupteslänge die andern überragend, erscheint er wie ein König auf ägyptischen Bildern. Wie eine Abstraktion vom Menschlichen muten uns diese Zeichnungen an und doch vermag der Künstler den Schlag des warmen Menschenherzens nicht immer zu unterdrücken. — Der »Abschied des heiligen Placidus von St. Benedikt« ist doch ein solcher von Sohn und Vater, die Darstellung ist von rührender Innigkeit (Abb. 3).



Abb. 2. »Herr bleibe bei uns, es will Abend werden.« Beuron, Refektorium.

Die ganze Anordnung dieser Kompositionen wie die Auffassung der Einzelfiguren ist so *zielbewusst*, dass man *nicht* den Eindruck erhält, als sei das wiederholt hervortretende Abweichen von der Natur ein Mangel des Kennens und Könnens, wie es der gotischen Kunst, auch in Italien, eigen war. So sehr die Beuroner Klostermalerei Anlass giebt, an des *Fra Angelico da Fiesole* liebevolle und so unvergleichlich reizvolle Arbeiten in S. Marco zu Florenz zu denken, so ist ihr Charakter doch ein anderer, es fehlt die fast sentimentale Weichheit und Naivetät des liebenswürdigen italienischen Mönchs, dessen Bilder sich so recht als Ausdruck einer nicht reflektierenden kindlichen Glaubensinnigkeit darstellen. Der Neigung des Fiesole zur Malerei im kleinen, welche trotz der Fresken in S. Marco und in der Kapelle Nicolaus' V. im Vatican für ihn charakteristisch bleibt, steht hier das Streben gegenüber, weite Wandflächen mit Umrisszeichnungen im grossen Massstabe und in grossen Zügen mit kräftigen, schwungvollen Linien zu füllen, der naiven Formgebung die reflektirte Anwendung bestimmter Masse und Verhältnisse, dem Genrehaften und Weichen das Monumentale und mitunter Herbe. Steht bei Fiesole eine kindliche Hingebung im Vordergrund, so ist es hier anscheinend das Abstreifen menschlicher Leidenschaft.

Die Schule von Beuron hat zweifellos Fiesole'sche Motive benutzt, ein der Madonna im Palazzo Pitti nachgebildetes Gemälde wird im Katalog der Kunstschule sogar ausdrücklich »nach Fiesole« bezeichnet. Ein im Refektorium von Beuron befindliches Kreuzbild zeigt in der Komposition, wenn auch entfernte, Anklänge an die grosse Kreuzigung im Kapitelsaale von S. Marco. Durchweg ist der Ausdruck edel und weniger weich als bei Fiesole.

Was man in Beuron sieht, wirkt in hohem Grade würdevoll und entbehrt ebensowenig der Kraft wie des Ebenmasses, aber das Zurücktreten der Eigenart der Gestalten entspricht dem modernen Empfinden nicht. Wenn wir einer Ausführung *Burckhardt's* folgen, dass in der *Renaissance* der nach der *Natur* arbeitende *Künstler* prävalierte und dass damals selbst die auftraggebende Kirche sich fügen musste, während

sie vordem auch in Kunstsachen Herrin war, so tritt *hier* die Verwandtschaft mit Malern *vor* der Renaissance hervor — daher wählte ich die Überschrift »Präraphaeliten«. Sie wird allerdings nur zutreffend sein, insofern man Raphael als den dem Laien geläufigsten Repräsentanten jener Kunstepoche nimmt. Ein Zusammenhang mit der modernen englischen Kunstrichtung dieses Namens soll keineswegs angedeutet werden; sie ist doch schliesslich das Produkt einer Überfeinerung und überreizter Nerven, was man wahrlich den Künstlern von Beuron nicht vorwerfen kann.

Bei diesen Erwägungen blieb mir etwas unverständlich; unserem liebenswürdigen Führer entging dies nicht und er machte den Vorschlag, uns dem Direktor der Kunstschule, Frater (jetzt Pater) *Desiderius Lenz,* einst Bildhauer und dann *Aegyptologe* — *diese* Mitteilung gab schon einen Fingerzeig — vorzustellen. Derselbe hatte gerade seine Schüler zu einer Besprechung versammelt; es war eine stattliche Schar von Klostergeistlichen und Laienbrüdern, sämtlich Künstler und Kunsthandwerker. Das war allerdings kein Fra Beato Angelico, wie wir ihn uns nach seinen zarten Bildern vorzustellen geneigt sind, das war eine Kraftnatur, geschaffen zum *Leiter* einer Schule, ein schöngewachsener kräftiger Mann; auf breiten Schultern sass ein charaktervoller Kopf mit scharf geschnittenem Profil, klugen freundlichen Augen und langem, über das schwarze Ordensgewand herabfallenden grauen Bart, den er mit Dispens von der Ordensregel trug; es war eine vollendete Patriarchenerscheinung. Ursprünglich als Nichttheologe, Laienbruder, waren ihm doch damals schon einige Weihen zu Teil geworden, so dass er bei den Klostergeistlichen im Chor sass. Er ist später Pater geworden und leitet zur Zeit die Ausmalung des Klosters von Monte Cassino. Ohne die geringste Andeutung eines gewiss berechtigten Unbehagens zeigte er uns noch eine Reihe von Kartons und gab uns jede gewünschte Auskunft mit einer nicht genug anzuerkennenden Bereitwilligkeit. Meine erste Frage war, wie er zu dieser eigenartigen Kunstform gekommen sei. Die Antwort lautete, die moderne Kunst sei so materialistisch und naturalistisch geworden, das sie sich für kirchliche Zwecke nicht mehr eigne. Ich vermochte die Berechtigung dieser Auffassung nicht zu bestreiten, fragte aber noch, warum er gerade eine *ägyptisierende* Richtung gewählt habe. — »Die Kunst ist zu weit gegangen, sie muss umkehren; darum habe ich die älteste Kunst, die wir besitzen, die Ägyptische, zum Ausgangspunkt genommen« — lautete die Antwort. Er führte dann weiter aus, auch die Griechen hätten die Natur nicht mit ihren Fehlern wiedergegeben, sie hätten idealisiert und absolut Schönes geschaffen, so lege auch er Wert auf an sich schöne Formen, auch wenn sie der Natur nicht voll entsprächen, so sei z. B. die Rückenlinie jenes knieenden Engels — damit zeigte er auf einen Karton — anatomisch nicht unbedingt richtig, aber es sei eine schöne Kurve, welche er in seiner Schule für knieende Gestalten verwenden lasse (Abb. 4), und thatsächlich findet sie sich oft wiederholt, für den Faltenwurf finden sich zwei verschiedene Schemata.



Abb. 3. Abschied des hl. Placidus vom hl. Benedikt. Beuron. Mauruskapelle.

Der Vergleich mit der griechischen Kunst erschien mir nicht völlig zutreffend; gewiss idealisierte sie, aber sie bildete den Menschen doch nach der *Natur*, nur entkleidet von allen Unvollkommenheiten, als Schönstes galt ihr stets der normale Mensch, *wie er lebt.* Erst eine neuerdings in meine Hände gelangte kleine Schrift des Pater Desiderius [1]) hat mir volle Erläuterung seines Gedankenganges gegeben: in der Antike zog ihn seiner Zeit am meisten das *architektonische* Element mit seiner *Harmonie der Masse* an; nicht eine Wiedergabe der vollkommensten Natur sah er in der Kunst, sondern die Anwendung der in jener entdeckten *metrischen Gesetze.* Eine solche Auffassung musste ihn allerdings zur *ägyptischen* Kunst führen und zur Aufstellung von Gesetzen über Mass und Verhältnis, *nicht unbedingt* bindend für die Form wie jener Kanon der ägyptischen Priester, aber doch für die *Formenprinzipien*; eine Andeutung hiervon lag schon in der Erwähnung jener vorbildlichen Rückenlinie für Knieende. Im Ägyptischen fand er auch die »beherrschende und zugleich demütige *Ruhe*«, die ihm für die kirchliche Kunst unentbehrlich ist und die er in der Renaissance so schmerzlich vermisst. Er erkennt an, dass *Michelangelo* in seiner »herkulischen« Grösse die grossartigste Erscheinung der Renaissance ist, spricht aber auch rundweg aus, dass er am meisten die so verderbliche Unruhe förderte. Fast befremdend wirkt es, wenn wir trotzdem das Motiv der »Pieta« des grossen Meisters in Skulptur und Bild von der

1) »Zur Ästhetik der Beuroner Schule« von P. Desiderius Lenz, O. S. B., Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, 11. Heft der »Allgemeinen Bücherei«. Diese Schrift ist auch durch den »Verlag der Beuroner Kunstschule, Beuron (Hohenzollern)« zu beziehen, welcher auch einen »Katalog religiöser Bilder aus der Beuroner Kunstschule in Photographie, Lichtdruck, Autotypie und Farbendruck«, diese Nachbildungen selbst, Skulpturen in polychromer Gypsmasse und einige Schriften des Ordens versendet.

Schule von Beuron verwendet sehen, aber es ist *nicht nach*gebildet, es ist *um*gebildet nach den eigenen Grundsätzen. Hält man diese Wahrnehmung mit dem über die Anlehnung an Fiesole Gesagten zusammen, so könnte man zu der Idee kommen, als huldige Beuron dem Eklektizismus. Das ist indessen keineswegs der Fall; es werden wohl vorhandene Motive benutzt, aber es wird niemals nachgezeichnet und, wo wir Ähnlichkeiten finden, ist der charakteristische Unterschied doch grösser als zwischen abendländischen Kultusbildern und ihren byzantinischen Mustern, sowie zwischen gewissen Bildern Raphael's und denen seines Meisters Perugino. Ein Verschmelzen verschiedener Stile findet überhaupt nicht statt; P. Desiderius stellt sich vielmehr ablehnend selbst da, wo man es am wenigsten erwarten sollte. Auch *Giotto* genügt ihm nicht, weil seine »feine individuelle Sentimentalität im Gegensatz zu der mehr abtrakten Darstellungsweise der alten Kunst« steht. Die »Nazarener« erreichten das »volle Ideal« nicht, »weil sie nicht auf die ungeheure Vorarbeit Rücksicht nahmen, welche die alte Kunst zuliess.« P. Desiderius strebte daher eine völlige Reform der kirchlichen Kunst an. »Die alte christliche Kunst soll auferstehen. Dem Geiste, aber nicht der Form nach. Diese soll vollendet sein nach der Schule der Alten. Ohne diese Schule wird sich die Kunst nie wieder zur klassischen Höhe, dadurch zur heilbringenden Gewalt erheben können« — so schrieb er — damals noch Bildhauer — bereits im Mai 1865 in einem an das preussische Kultusministerium gerichteten Memorandum.



Abb. 4. Christus von Engeln bedient. Beuron.

Fast zuletzt sahen wir einen Karton mit einer Reihe würdiger Gestalten in langen Gewändern — die Patriarchen des alten Testaments (Abb. 1), in der Mitte ein schöner unbärtiger Mann, mit einer Priesterbinde von unverkennbar ägyptischem Aussehen; ich dachte unwillkürlich an einen Osiris — »Joseph in Ägypten« erläuterte nicht ohne einen Anflug von Humor Frater Desiderius.

Wir wurden zum Schluss noch in die Kirche geleitet, in der strenge Gemälde der Klosterschule wunderbar mit dem Rokokoschmuck der Decke und den Deckengemälden aus der Zeit der Augustiner kontrastieren.

Als wir uns mit aufrichtigstem Danke von den liebenswürdigen Benediktinern verabschiedet hatten, führte uns der Weg an einer *Kapelle des St. Maurus* vorüber — es war eine neue Überraschung. Die Treppenstufen sind von stumpfen Pyramiden, niedrigen Pylonen, eingefasst, das Portal wird durch zwei massige Pfeiler gebildet, auf denen an Stelle von Kapitellen würfelähnliche Aufsätze von geringerem Durchmesser (wie sie sich über den Kapitellen ägyptischer Säulen zu finden pflegen) offenes Gebälk tragen. Diese Aufsätze und die Wände waren bemalt, man glaubte ein ägyptisches Heiligtum zu sehen; die Madonna und Scenen aus dem Leben des h. Maurus liessen die Täuschung verschwinden, doch blieb kein Zweifel, dass wir auch hier eine Schöpfung der Klosterschule vor uns hatten.

Anscheinend ist die eigenartige Kunst von Beuron wenig bekannt und doch befinden sich nicht nur dort, sondern auch in Emaus in Prag, in der Marienkirche zu Stuttgart, in Monte Cassino und an anderen Orten ganze aus derselben hervorgegangene Bildercyklen. An letzterem Orte wird noch gearbeitet; auch die Ausmalung der Klosterkirche von Maria Laach führen die Mönche von Beuron aus. Das Kloster ist gastfrei und wir fanden damals, obwohl sicherlich keinen Augenblick Zweifel darüber bestanden hat, dass wir Protestanten waren, ein über jedes Lob erhabenes Entgegenkommen. Auch andern, welche mit wahrem Inseresse hinkommen, wird es sicherlich zu Teil werden. Die Schöpfungen der Schule von Beuron verdienen entschiedene Beachtung und, wer jener zielbewussten Rückkehr zu alten Formen und der Bevorzugung der Harmonie der Masse vor der Nachbildung der lebendigen Natur grundsätzlich nicht zuzustimmen vermag, wird doch der Berechtigung des Suchens nach einer würdigen Form für kirchliche Kunst sich nicht verschliessen können. Er wird auch anerkennen müssen, dass das Streben jener geistlichen Künstler ein ungemein ernstes ist und dass ihr Leiter mit voller Begeisterung unentwegt dem hohen Ziele zustrebt, das er sich gesteckt hat.





12. Laudine verkündet ihre Wahl.



18. Begrüssung auf der Burg. *17. Iwein reitet mit Key's Rosse zur Burg.* *16.S*



19. Iwein und König Artus nehmen Abschied. *2(*

DIE IWEINBILDER DES 13. JAHRHUNDER



3. *Das Ehegelöbnis.*

14. *Das Beilager.*



peerkampf Iwein's mit Key.

15. *König Artus am Zauberbronnen.*



Iwein reitet auf Abenteuer aus.

21. *Iwein's Kampf mit dem Drachen.*

S IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN



JEAN ENDERS

DER Maler Jean Enders, der soeben eine silberne Medaille auf der Weltausstellung erhalten hat, scheint zu einer brillanten Zukunft berufen zu sein. Er ist 1862 in Besançon, der Hauptstadt der Franche-Comté, geboren, in jener Provinz, die Frankreich Künstler wie Clésinger, Courbet, Gérôme und Rapin gegeben hat. Dort begann er auch seine künstlerische Ausbildung als Schüler von Eduard Baille, kam dann nach Paris zu Cormon, dem Schöpfer der Fresken des naturhistorischen Museums, von denen kürzlich in dieser Zeitschrift die Rede war. Nachdem er seine Lehrjahre beendet hatte, lebte er lange in seiner Heimat, zeichnend, studierend, analysierend, vor dieser merkwürdigen Natur mit ihren Bergen, ihren Thälern, ihren kapriziösen Flüsschen — eine Natur von düsterem melancholischen Ansehen, die der Traurigkeit, die dem jungen Meister zur Gewohnheit geworden war, reiche Nahrung bot. Schliesslich fand seine Arbeit auch die offizielle Anerkennung: seit 1898 ist er hors concours im Jährlichen Salon, und der Staat hat mehrere seiner Werke für seine Sammlungen angekauft.



Jean Enders, Ein Klatschnest.



Jean Enders, Der Sonnenstrahl.

Enders' Werk ist schon beträchtlich; da sind zunächst religiöse Bilder: Der heilige Franz von Assisi (Kirchen von Beure und Levier), die heilige Familie bei der Arbeit, der Schutzengel der Elenden für das Hospital von Besançon und andere; dann seine Porträts: Goujon, der erste Präsident der Strafkammer in Besançon und dessen Gattin (1897), auch u. a. eine elegante Liseuse, die niemand anders ist als Madame Enders.

Am häufigsten hat ihn aber das Genre gereizt; wir geben hier einige seiner besten Leistungen auf diesem Gebiete in Abbildungen wieder. Schliesslich wäre noch seiner Landschaften zu gedenken: das schlummernde Dorf (1897), ein Abend in der Umgegend von Besançon (Sammlung Henri Bouchot), der alte Weg bei Quingey (auf der diesjährigen Weltausstellung); gerade diese Landschaften haben die Aufmerksamkeit der besten Kritiker, wie Paul Desjardins von der Gazette des Beaux-



Jean Enders, Erste Trauer.

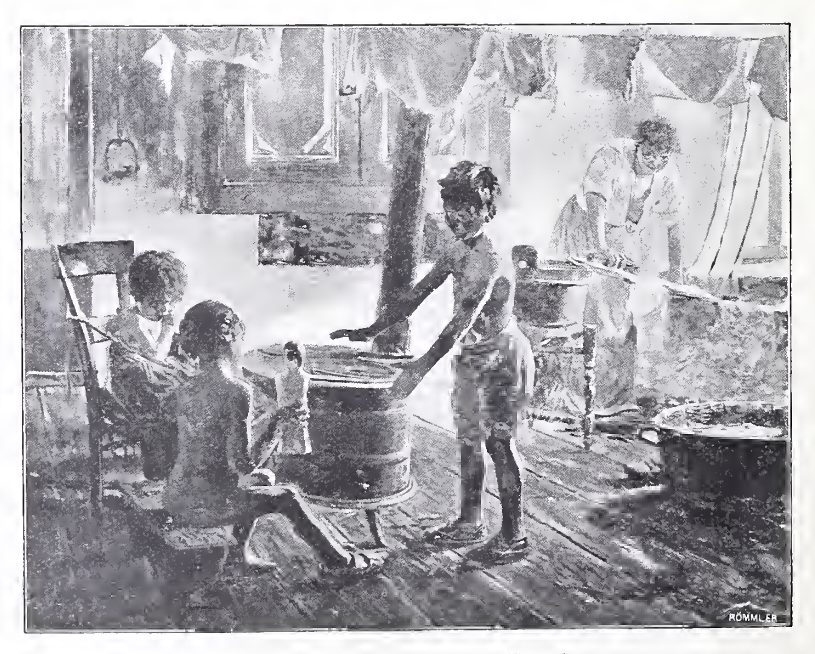
Arts, auf sich gezogen, und die soeben beendeten dekorativen Wandbilder für den Wettbewerb des Stadthauses von Asnières werden gewisslich zur Mehrung der Sympathie für Enders Schöpfungen beitragen.

So verschieden unter sich, so geschlossen, so persönlich in seiner Eigenart ist das Oeuvre Enders; schaut man es an, so empfindet man etwas Trauriges, eine tiefe Melancholie, die einen seltsamen Zauber ausströmt. Das Leben ist mit dem Künstler nicht immer gnädig verfahren und die Spuren mannigfacher Missschläge hat seine wachsende Anerkennung erst langsam aus seinem Temperament verwischt. Es ist ein Grundzug seines Wesens, dass er die Einsamkeit liebt, die langen Träume vor der Leinwand, das stille Sinnen im Anblick eines Naturschauspiels; so sind Trauer und Thränen, die Schwermut der Abenddämmerung in seine Werke gekommen, so aber auch seine Neigung des Entfaltens, des Analysierens von zarten Gefühlen, ja, seinen Werken liegen sogar oft bestimmte Absichten zu Grunde.

Es ist nicht immer leicht, diese zu entdecken und die Menge läuft oft auf einer Ausstellung an diesem Künstler vorbei, ohne die Geheimgründe für dieses oder jenes Detail, das Warum einer Nuance oder einer Geste zu erforschen. Denn die Menge ist nicht psychologisch veranlagt und lässt sich zumeist mit dem Gesamteindruck genügen; aber für den Empfindsamen — welch Genuss, diese delikate Persönlichkeit zu studieren, die Seele seiner Geschöpfe, ja selbst der Dinge, welche seine Bilder darstellen, zu analysieren, mit ihnen traurig zu sein, ihre bitteren und süssen Freuden mit zu geniessen, ihre Wehmut zu teilen oder gar sie noch durch das eigene Gefühl, das man in diese Werke hineinträgt, zu vermehren!

So verstehen wir auch seine Ergriffenheit vor der Natur, seine besondere Veranlagung für die Landschaft; denn die Natur ist die höchste Trösterin, sie sieht den Schmerz des Menschen, sie leidet mit und macht ihn erträglich und fruchtbar. So findet unseres Künstlers Sensibilität ihre Erhebung. Das weite, weite Himmelsgewölbe, ein Sonnenuntergang, die Wolken in langen goldgelben Zügen, die Nebel des jungen Tages, rosig, wassergrün, purpurn — das sind Enders' Freuden; die schillernden Bächlein, die seit Jahrhunderten ihren ruhigen Spiegel gen Himmel kehren, von zarten Wiesengräsern eingefasst; das geheimnisvolle Gestrüpp der Wälder, wo der grosse Meister Corot die Tänze der Nymphen und Waldgötter erspähte; und jene höchste Ruhe, die sich am Abend über die Welt breitet, wenn die Vögel schweigen, kein Hauch die Luft bewegt, wenn die Natur wie der Mensch sich zum Schlummer rüstet. Das will Enders ausdrücken.

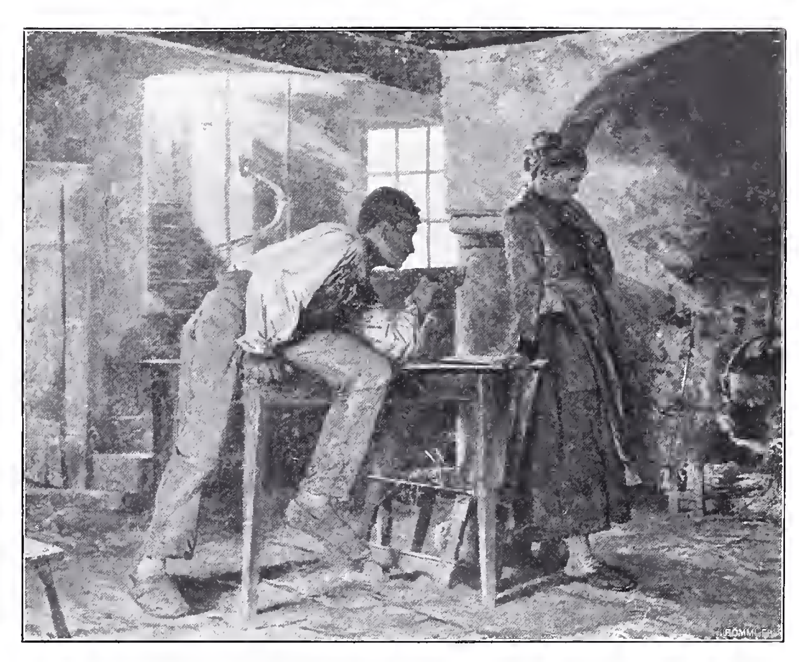
Nicht ohne ausserordentliche Anstrengung ist er so weit gekommen und der Erfolg hat nicht immer seine Mühe gekrönt. Er hat auch nicht schnell seinen Weg gefunden und seine tastenden Versuche sind oft lang und schmerzlich gewesen. Seine Malweise hat sich stetig entwickelt: zuerst war das Licht grau, ein wenig bläulich; dann ging es ins Schwärzliche, als wenn das Temperament des Künstlers sich



Jean Enders, Bei der Wäsche.

noch nicht genügte, um die Trauerstimmung seiner Gemälde zu erzeugen; er hängt gleichsam einen Trauerflor vor die Fenster, um das poetische Wort von Georges Rodenbach in Bruges la Morte zu gebrauchen. Dann werden seine Bilder plötzlich heller, man weiss nicht unter welchem Einfluss . . . oder war es eines Abends, als die Sonne mit ihren letzten Strahlen die Atmosphäre umarmte, dass jener warme Ton in seine Bilder kam, der die ganze Farbenleiter, das Gelb vom tiefen Chrom bis zum lichtesten Orange, bis zum Oker durchläuft?

Enders' Entwickelung ist wahrscheinlich, ja, wir können sagen, gewisslich nicht abgeschlossen. Seine Freunde erwarten noch neue Sensationen von diesem unermüdlichen Aufspürer, der immer im Werden ist. Das ist das Kennzeichen des wahren Künstlers.



Jean Enders, Eine alte Geschichte.

Was wird ihm noch die Zukunft bringen? Es wäre allzu kühn, hier voraussagen zu wollen; aber das kann man wohl aussprechen, dass er nicht auf seinen Lorbeern ausruhen wird. Er ist ein Mann, der viel auf die Kritik giebt, der auf dem Gesicht des Beschauers die flüchtigen Spuren der Zustimmung oder des Tadels zu erspähen sucht, seine Gedanken mit den besten Gründen verteidigt, der aber auch, wenn man ihn überzeugt hat, nicht starrköpfig auf seinen Ideen beharrt, sondern strebend sich bemüht, mit der Ausführung die Höhe seiner Träume zu erklimmen. So erschien er uns neulich Abend im Atelier von Meister Cormon, dem er eine Reihe von Landschaften vorführte, deren Farben noch frisch waren; zwei andere nicht minder beliebte Meister sassen dabei: Luc Olivier Merson und Ferdinand Humbert — drei liebenswürdige, aufmerksam beobachtende, geistvolle Kritiker, alle drei bereit, ihrem jungen Freunde mit ihrer Erfahrung zu helfen. Und es war kein gewöhnliches Schauspiel zu sehen, wie Enders seine Gedanken auseinandersetzte, seine Absichten entschleierte, sein Traumbild aufleben liess vor einem solchen Areopag!

Paris, im Dezember 1900. *GEORGES RIAT.*



Jean Enders, Der Fehltritt.

BÜCHERSCHAU

Oscar Levertin: *Niclas Lafrensen d. y.* och förbindelserna emellan svensk och fransk målarkonst på 1700 talet, konsthistorisk studie. Sthm. 1899. (Niclas Lafrensen d. j. und die Beziehungen zwischen schwedischer und französischer Malerei im 18. Jahrhundert).

Die schwedische Kunstlitteratur hat in den letzten zwei Decennien einen bedeutenden Aufschwung erlebt, und zwar ist dieser Aufschwung recht gleichmässig über die verschiedenen Seiten der Kunstübung verteilt. Während Gustaf Upmark, der jüngst verstorbene Intendant des Nationalmuseums, die schwedische Baukunst der Renaissance in bedeutenden Monographien behandelt, schreibt Georg Goethe die Biographie des Bildhauers Sergel; — während Prof. Warburg die Werke des Medailleurs Hedlinger beleuchtet, schreibt Böttiger über die Bronzewerke des Adriaen de Vries in Schweden, Dr. Wrangel über die Ziegelbaukunst in Schweden, Ludwig Looström die Geschichte der schwedischen Kunstakademie, und auch auswärtige Gegenstände werden mit Glück von schwedischen Forschern in den Kreis ihrer Studien gezogen, wenn Olof Granberg über Peter Molyn d. ä., oder Lennart Kiellberg über den Asklepiostypus schreibt. An diese Namen können noch zahlreiche andere gefügt werden: Osbahr, Eckhoff, Folker, Sahlin u. A., um von den berühmten Archäologen Hildebrand und Montelius nicht zu reden.

Einen hervorragenden Platz in dieser Reihe jüngerer schwedischer Kunstforscher hat sich durch das oben genannte Werk der als Dichter schon rühmlich bekannte Oscar Levertin errungen. Durch Neigung und Temperament mit dem beschriebenen Zeitalter befreundet, mit einem zugleich künstlerischen und dichterischen Blick begabt, durch ernsthafte Spezialforschungen gründlich in der Charakterschilderung sowohl der schwedischen wie der französischen Kunst heimisch geworden, hat er es vermocht uns eine ebenso lebhafte als fein nuancierte Schilderung jener Boudoir-, Salon- und Fête-champêtre-Kunst zu geben, die in den Fusstapfen Watteau's und Boucher's gehend, von Schweden nach Frankreich und von Frankreich nach Schweden übersiedelte, um sowohl hier wie dort interessante Spuren zu hinterlassen: die Franzosen Taravel, Masreliez und Desprez in Stockholm, die Schweden Lundberg, Roslin, Hall, Wertmüller und Lafrensen (Lavreince) in Paris. Wir lernen es verstehen, warum man die Schweden als »die Franzosen des Nordens« bezeichnet hat. — Nicht weniger bedeutsam ist der Nachweis des Einflusses, den die von dem schwedischen Gesandten Carl Gustav Tessin u. a. in Paris gemachten Bilder- und Handzeichnungseinkäufe, die jetzt das Nationalmuseum in Stockholm schmücken, auf die schwedische Kunst ausgeübt haben. Als Spitze und Kern der ganzen Richtung behandelt er speciell Niclas Lafrensen, den Maler der weiblichen Intimitäten, der gewiss der lex Heinze als erstes Opfer gefallen, falls er mit ihr in Kontakt gekommen wäre, dessen feine Stimmungsmalerei indessen einen bedeutenden künstlerischen Eindruck macht, und der als Interpret des Zeitgeistes ganz unvergleichlich dasteht.

Zwei Eigenschaften sind es besonders — ausser dem eingehenden Verständnis für die Zeitgeschichte, die uns angenehm und sympathisch in der Darstellung Levertin's berühren: eine stilistische und eine persönliche.

Sein Stil, der auf jeder Seite das Gepräge des ernsten Forschers wie des feinen Kenners trägt, ist zugleich der des wahren Dichters: wechselnd je nach den Gegenständen und Persönlichkeiten, immer farbenreich und vor allem immer treffend: ganz wie die Miniaturen, die er schildert, fein in Form und Farbe.

Der persönliche Vorzug, der überall so angenehm durchleuchtet, ist die echt humane Beurteilung der auftretenden Menschen. Wir finden nichts, absolut nichts von den superlativen Lobeserhebungen der Lieblinge des Verfassers, durch die entsprechenden gewaltigen Verdammungsurteile derer, die einer anderen Richtung gehören, noch nachdrücklicher hervorgehoben, wie es in der modernen Kritik so häufig vorkommt, wo Zwischentöne nicht zu finden sind, wo alles, was mit der Richtung des Verfassers übereinstimmt, lauter Genialität ist, während das andere banal und talentlos heisst. Es herrscht in dem ganzen Werke eine wohlthuende Objektivität. Dem weniger begabten gegenüber wird kein Hohn und kein überlegenes Lächeln angewandt — im Gegenteil, die Verhältnisse und Eigenschaften, die der Entwickelung seines Helden entgegengetreten sind, werden liebevoll hervorgehoben und sein Bild mit Fehlern und Lichtseiten ruhig und klar dargestellt. Eine so richtige, treffende Charakteristik wie die Roslin's z. B., der von Diderot geächtet, von späteren Verfassern über die Massen lobgehudelt worden ist, habe ich nirgends gelesen: man *fühlt* förmlich wie vor einem gut gemalten Porträt einer nie gesehenen Person, dass das Bild ähnlich sein muss. Diese edle Objektivität mag vielleicht der allergrösste Vorzug des Werkes sein; jedenfalls giebt es Vertrauen zu dem Verfasser und seinen Absichten: es ist ihm nur um die Wahrheit zu thun. Das ganze Bild, von nebeneinander gesetzten Farben, Lichtern und Schatten wirkt wie ein gelungenes Porträt der Zopfzeit, im Stile und Geiste der Zeit aufgefasst.

So hat das Bild denn auch die, einem echten Porträt jener Zeit angehörenden »*mouches*«, einige kleine schwarze Flecken, die aber — unbedeutend, wie sie sind — nur dazu dienen, die Reize der ganzen Karnation hervorzuheben.

Dass der Verfasser die Sonne Ludwig's XIV. »gegen den Zenith« sinken lässt (p. VII), ist wohl nicht ein astronomischer Lapsus, sondern vielmehr — wie auch p. XVIII »Apollo und Kampaspe«, für »Apelles und Kampaspe« [1]) — ein »*lapsus calami*«; dass das Rokoko in Deutschland »*schon*« 1753 auftritt (Desmarée's in Kassel gemaltes Porträt von Arckenholz, p. XIV) ist nicht zu begreifen, da ja vielmehr kurz nach 1750 das Rokoko schon den neugeborenen Zopf entstehen sah (p. XIV). Trotz dieser und einiger anderer Kleinigkeiten, die der Vortrefflichkeit des Ganzen keinen Eintrag thun, darf ganz ohne Beschränkung gesagt werden, dass der Verfasser mit diesem Werke der Kunstforschung seines Vaterlandes eine schöne Gabe geschenkt und zu der richtigen Auffassung der schwedischen Kultur des 18. Jahrhunderts einen bedeutenden Beitrag geliefert hat, für den wir ihm den Ausdruck unserer herzlichen Dankbarkeit darbringen möchten.

Christiania. *L. Dietrichson.*

1) Vermutlich — ich kenne das Bild nicht.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Durch ein bedauerliches Versehen des Buchbinders ist dem vorigen Hefte der **„Zeitschrift für bildende Kunst“** statt der zu dem Aufsatze von W. v. Oettingen gehörigen Radierung nach O. Jernbergs **„Erntezeit“** eine Originalradierung von H. Reifferscheid-München beigeheftet worden.

Sammler erster Radierungsdrucke

seien darauf aufmerksam gemacht, dass von der dem heutigen Hefte beigegebenen Radierung **„Erntezeit“** nach Prof. O. Jernberg (Original in der Berliner Nationalgalerie) 20 Remarquedrucke auf China mit breitem Rande (Papiergrösse 45 × 63 cm) hergestellt worden sind. Diese mit besonderer Sorgfalt unter Aufsicht des Künstlers hergestellten Drucke sind von ihm und von dem Maler des Originals eigenhändig gezeichnet. Preis 10 Mark postfrei. Zu beziehen durch die

Verlagsbuchhandlung **E. A. Seemann**

Berlin S.W., Dessauerstrasse 13.



Hermann Struck nach Olof Jernberg rad. — Druck von Carl Sabo, Berlin. — Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

ZUR ERNTEZEIT







Steindruck v. F. Herrmann, Berlin S.W.

HANNS FECHNER

Originalsteinzeichnung.



HANNS FECHNER

Von Paul Warncke

Im Berliner Rathaus werden neben einem Bilde des Oberbürgermeisters Forckenbeck von Franz von Lenbach zwei Porträts von der Hand bekannter Berliner Bildnismaler aufbewahrt, das des Stadtverordnetenvorstehers Langerhans von Max Koner, und das des Dichters der Mark, Theodor Fontane, von Hanns Fechner.

Einfacher als der grosse Münchener Meister erscheinen in diesen Werken die beiden Berliner Künstler. Wenn auch die Arbeit Lenbach's nicht zu seinen besten gehört, so ist ihr doch das eigentümlich Lenbach'sche, die zwingende Darstellung des inneren Lebens, das Erfassen der gesteigerten Persönlichkeit, das rein Künstlerische und Malerische in sehr bedeutendem Masse eigen. Lenbach giebt ja so zu sagen immer einen Extrakt, er malt ein Bild, das er in seinem Innern nachgeschaffen, und da dies Nachschaffen meist mit einer gewissen Kongenialität geschieht, so zeigt er uns kraftvoll den Charakter, die *Persönlichkeit* des Dargestellten. Freilich die treue Schilderung des *Menschen* leidet darunter oft genug.

Koner dagegen giebt in dem genannten Bildnis, wie in manchem anderen, nur den äusseren Eindruck seines Modells, er stellt es so dar, wie es uns allen im täglichen Leben wohl erscheint; man möchte sagen: seine Bilder sind »ähnlicher« als die Lenbach's. Er ist einfacher, schlichter in der Auffassung, aber er ist auch viel oberflächlicher. Er legt in dem Bestreben, dem Leben möglichst getreu nachzuschaffen, viel mehr Wert auf die Farbe, und in dieser Hinsicht haben seine Bilder zum Teil etwas Frappierendes, Bestechendes. —

Viel schlichter noch, aber auch tiefer als Koner, zeigt sich Hanns Fechner in jenem Bilde Fontane's. Die ehrliche, kernige, tüchtige Art, die in dieser Malerei steckt, hat etwas preussisches, etwas der Art des Geschilderten entsprechendes. Jede Pose, jedes Pathos, alles an Phrase Erinnernde ist durchaus vermieden. Trotzdem aber, oder eben deshalb haben wir in dieser Darstellung auch den ganzen Fontane vor uns, den Mann, der in unseren Herzen lebt. Trotz aller beinahe aufdringlichen Einfachheit der Auffassung empfinden wir, dass hier die ganze Persönlichkeit nachgefühlt und wiedergegeben wurde. Mit fast ängstlicher Sorgfalt ist, was bei Koner nicht immer der Fall war, alles vermieden, was auf den



Die Geigenmacher-Werkstätte. Gouache von H. Fechner.

Effekt berechnet erscheinen könnte, wahr bis ins kleinste, dabei voll Ruhe und malerischer Geschlossenheit giebt dies Bild den Eindruck einer höchst bedeutenden Individualität wieder, die selbst künstlerisch geschlossen und abgeklärt, den Eindruck eines Mannes, bei dem Mensch und Dichter eins war!

Und Charaktere solcher Art sind es denn auch, die Fechner vor allem zur künstlerischen Darstellung reizen. Er kennt seine Grenzen. Von Anton Graff wissen wir, dass er fast alle bedeutenden Persönlichkeiten seiner Zeit gemalt hat, die bedeutendste aber, Goethe, hat er uns nicht geschildert. Es mag Zufall sein, aber in Anbetracht der zahlreichen Beziehungen, die ihm zu Gebote standen, kann man wohl vermuten, dass er sich an diese gewaltige Grösse nicht herangewagt hat. »In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister! Das Wort mag auch bei ihm Geltung gehabt haben.

Und so möchte ich es auch auf Fechner anwenden. Die hinreissende Gewalt, der mächtige Schwung, mit dem ein Lenbach einen Bismarck der Nachwelt gezeichnet hat, stehen ihm nicht zu Gebote, und einen Bismarck, von Fechner's Hand gemalt, können wir uns nicht wohl denken. Mit feinem Gefühl hat er immer Menschen dargestellt, die er ganz zu verstehen vermochte, zu denen er ein intimeres Verhältnis gewinnen, die er lieben konnte. Diese Liebe spiegelt sich in allen seinen Arbeiten wieder, die er aus eigener Wahl geschaffen. Solche Wahl steht allerdings nicht immer frei, und, wenn der Künstler sogar bei der Darstellung von Leuten, deren ganzes Wesen ihm fremd war, immer die Feinheit und Vornehmheit, die sein Schaffen sonst auszeichnet, wahrte, so ist das viel, und es liegt wahrlich kein Vorwurf darin, wenn man es ausspricht, dass seine Schlichtheit hier zuweilen als Nüchternheit und Trockenheit erschien. Charakteristisch, sprechend ähnlich, lebensvoll sind auch derartige Bilder von seiner Hand, und auch hier wohl gerade deshalb, weil er zu ehrlich ist, um mehr zu geben, als vorhanden.

Und immer bleibt er *Maler*. Er ist auch gar nicht darauf ausgegangen, wie heutzutage so mancher, nur Bildnismaler zu werden, er hat dies eigentliche Feld seiner Begabung erst gefunden, nachdem er lange auf dem Gebiete der Landschafts- und Genremalerei thätig gewesen war und recht tüchtiges geleistet hatte. Ein gutes Zeugnis dafür ist ein Gouachebild, »die Geigenmacherschule«, das durch die treffliche Schilderung des bewegten Lebens und durch Ruhe in Ton und Gesamtstimmung ebenso sehr bedeutende Künstlerschaft beweist, wie durch die Wahl des einfachen Motivs. Sonst hat er in jenem Zeitabschnitt besonders gern, ohne den Gegenstand zu sehr zu betonen, die Wechselwirkung zwischen Stadt- und Landleben, Land und Leute Tirols und Oberbayerns, künstlerisch zu verwerten gesucht.

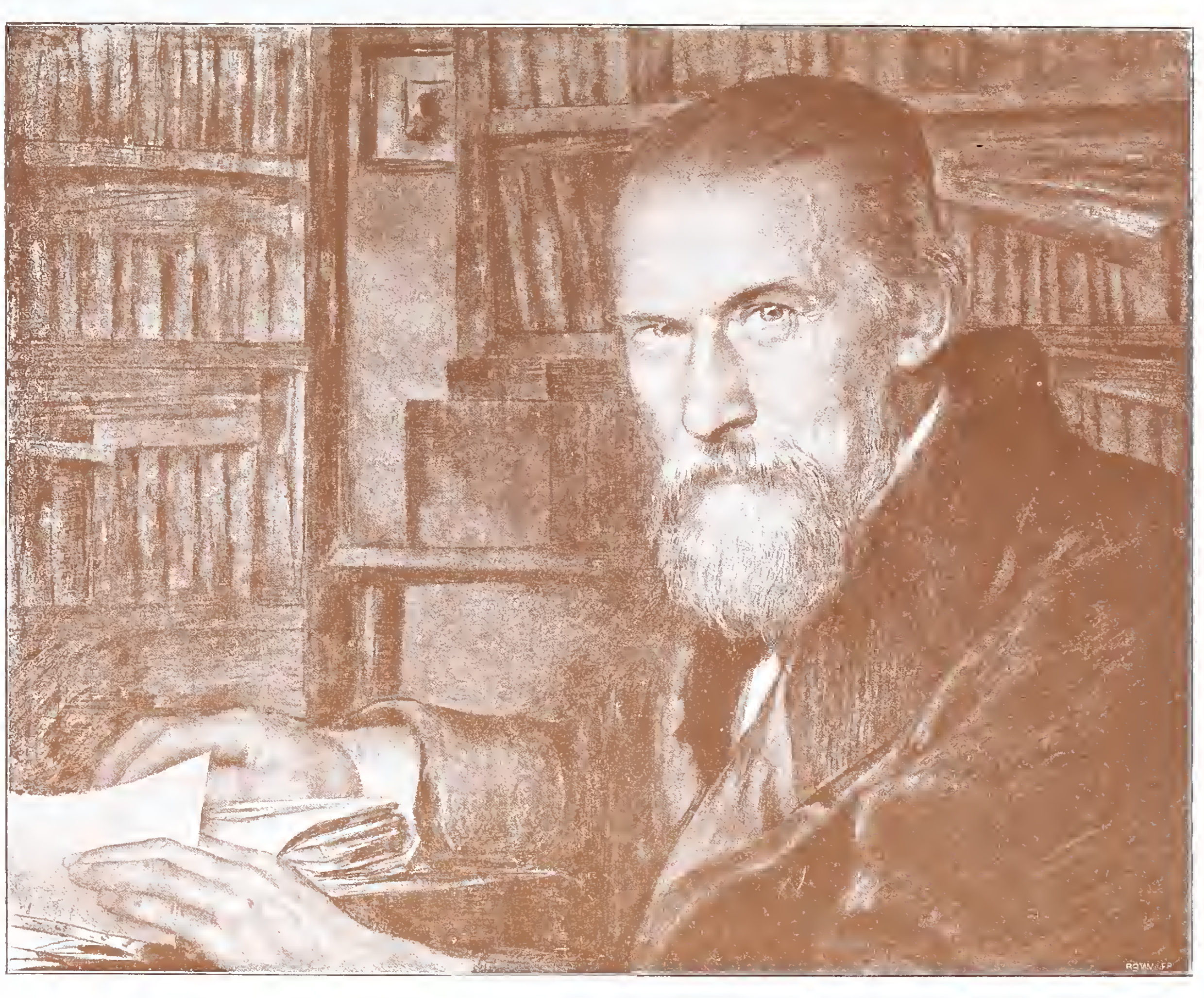


Theodor Fontane. Von Hanns Fechner.

Das war eine Folge seiner Thätigkeit als Meisterschüler Defregger's. Am 7. Juni 1860 zu Berlin geboren, war er, seit 1877 auf der Kunstakademie seiner Vaterstadt vorgebildet, nach München gekommen, angelockt durch das dort schon damals viel frischer pulsierende künstlerische Leben. Aber er fühlte bald, dass sein Talent ihm doch andere Bahnen wies, und, wenn er auch technisch manches lernte, so blieb doch diese Zeit im allgemeinen ohne dauernden Einfluss auf seine durchaus norddeutsche Art. —

Gross ist die Zahl der Bildnisse, die Fechner seit seiner Rückkehr nach Berlin geschaffen hat, bedeutend die Erfolge, die er durch sie errungen. War ihm schon für eins jener Tiroler Bilder der Preis der Michael Beer-Stiftung zu teil geworden, so erhielt er für sein Bild des Prinzen Eduard von Anhalt, das auf der Berliner Kunstausstellung von 1892 erschien, die kleine goldene Medaille, für das Porträt der »Dame in Schwarz« die goldene Medaille II in München und für eine Anzahl seiner trefflichen Steinzeichnungen in Paris die médaille d'argent. Jenes Bild des Prinzen von Anhalt trug ihm ausserdem den Professortitel ein. —

Wie ernst der Künstler es mit dem Studium solcher Persönlichkeiten nimmt, die ihm besonders »liegen«, das erhellt u. a. daraus, dass er sie zum



WILHELM RAABE. STEINZEICHNUNG VON HANNS FECHNER.

Teil nicht einmal, sondern mehrfach gemalt, und jedes dieser Bilder nicht etwa nur als Skizze behandelt, sondern vollständig durchgeführt hat.

So hat er u. a. Theodor Fontane, den Herzog von Meiningen und vor allen anderen den hochinteressanten Kopf *Wilhelm Raabe's* wiederholt in meisterlichen Bildnissen festgehalten. Wie einfach und schlicht, wie eingehend, fein und doch mit wie kraftvoller Technik ist z. B. die geistvolle Erscheinung des Herzogs von Meiningen, wie überzeugend, lebenswahr, mit welcher erschöpfenden, geradezu humorvollen Charakteristik ist der grosse Humorist Wilhelm Raabe in seinem Arbeitszimmer, umgeben von seinem bescheidenen, aber gemütlichen Hausrat, dargestellt! Welche Naturwahrheit liegt schon in der Haltung der Hand und des leicht vorgebeugten, lächelnd zur Seite blickenden Kopfes, wie der Künstler sie besonders überzeugend in einer grossen Steinzeichnung giebt, in einer Zeichnung, die, obwohl sie auf die Farbe verzichten musste, doch vollkommen malerisch und farbig wirkt. Dies Bild ist als Menschenschilderung ein Meisterwerk, und doch ist es erst in zweiter Linie ein Porträt, in erster



Aus dem Festprogramm des Vereins für häusliche Gesundheitspflege. Von H. Fechner.



GROSSHERZOG KARL ALEXANDER
PASTELL VON HANNS FECHNER

aber eine Kunstschöpfung an sich, die schon als solche durchaus fesselt. — Auch in den Bildern Ernst von Wildenbruch's, Virchow's und Adolf Wilbrandt's ist Fechner der eigensten Bedeutung der Dargestellten gerecht geworden, auch in ihnen ist er nur darauf ausgegangen, die Persönlichkeiten zu individualisieren, ihre geistige Wirkung so weit als möglich zu veranschaulichen, ohne Schablone, ohne Übertreibung, objektiv, einfach und lebenswahr. —

Einfach bleibt er auch da, wo er fürstliche Personen malt. Auf das Äusserliche, das Effektvolle ist bei dem Bildnis des Prinzregenten von Bayern so wenig Gewicht gelegt, wie bei denen des Grossherzogs von Weimar, des Herzogs von Meiningen und bei den Bildern Kaiser Wilhelm's II., die er im Auftrag des Herrschers gemalt hat. —

Von den zahlreichen Porträts, die er sonst noch geschaffen, verdient ganz besonders hervorgehoben zu werden das des Malers Ludwig Passini, das ebenfalls ausgezeichnet ist durch Vornehmheit der Auffassung, durch Feinheit der Durchführung und zugleich lebenswahre und malerische Wirkung. Man merkt es diesem Bilde, wie vor allem jenen von Fontane und Raabe, auf den ersten Blick an, dass der Künstler, wie gesagt, diese Männer nicht nur flüchtig kennt, sondern mit ihrem Innenleben genau vertraut ist. —

Fechner hat auch einige treffliche Frauenbildnisse geschaffen, so das der durch ihre psychologisch feinen, geist- und poesievollen Novellen »Der erste Beste« und »Maria Neander« rühmlichst bekannten Dichterin O. Verbeck, einer Tochter von Reulaux, mit der er, in zweiter Ehe, verheiratet ist. Auch das hier wiedergegebene Bildnis der Dame in Schwarz ragt hervor durch Anmut und Lebendigkeit, wie durch malerische Qualitäten, und als ein Werk von hohem Reiz kann wohl mit Recht die Lithographie bezeichnet werden, die der Künstler für dieses Heft ausgeführt hat. — —



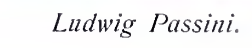
Herzog Georg von Meiningen.
Pastell von H. Fechner.

Auf wenigen Gebieten ist der deutschen Reichshauptstadt der erste Platz unter den deutschen Städten bis heute so leidenschaftlich und mit so grossem Recht bestritten worden, wie auf dem der Kunst. Dem mächtigen Aufschwung, der sich in Hinsicht auf diese wichtigste Lebensäusserung eines Kulturvolkes in unserem Vaterlande anzubahnen begann, stand der gewaltige wirtschaftliche Aufschwung nirgends so schroff gegenüber als in Berlin. — Dies Hasten und Treiben, in dem jeder das Seinige zu thun hatte, der nicht von der Flut hinweggerissen werden wollte, liess keine Zeit zu Ruhe und Sammlung, weder im Schaffen, noch im Geniessen. Die alte preussische Stadt war zu einer jungen deutschen Stadt geworden, ihr ganzes Wesen hatte eine neue Richtung erhalten, sie begann sich in unerhört rascher Weise zu einer Weltstadt zu entwickeln. Das Beste, was bis dahin von Berlin ausgegangen war, hatte, wie alles Gute, in vaterländischem Boden gewurzelt, hatte ausgesprochen preussische Art gezeigt. Jetzt, gerade in der Zeit des Sturmes und Dranges, war jene Entwickelung eingetreten, die den Charakter zu verwischen drohte, und erst in neuester Zeit ist wieder eine kräftigere Strömung in das Kunstleben Berlins gekommen, erst die Gegenwart hat wieder einige Künstler zu verzeichnen, an die sich die Hoffnung auf eine märkische und zugleich grosse deutsche Kunst knüpft. Das spezifisch Preussische aber, das Schlichte, Ehrliche, Solide, vereint mit eisernem Fleiss, über jene Umwälzung hinaus in unsere Tage hinüberzutragen, war von jüngeren Künstlern nur wenigen vorbehalten. Und zu diesen wenigen kann man mit grösstem Recht Hanns Fechner zählen!



Dame in Schwarz.





Ludwig Passini.

Porträts von Hanns Fechner.



CILLA FECHNER-VERBECK
PORTRÄT VON H. FECHNER

DIE GEMÄLDESAMMLUNG J. O. GOTTSCHALD IN LEIPZIG

VON ULRICH THIEME

MIT EINER RADIERUNG VON P. HALM

Die Gemäldesammlung des Herrn Julius Otto Gottschald, über welche wir hier einen kurzen Überblick geben wollen, ist nach der Speck von Sternburg'schen und Thieme'schen Galerie die umfangreichste und bedeutendste Sammlung älterer Bilder in Leipzig. Sie ist erst neueren Ursprungs. Nachdem Herr Gottschald kurz nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges zunächst moderne Bilder der Düsseldorfer und Münchener Schule gesammelt hatte, wendete er sich schon bald der alten Kunst zu, und es gelang ihm, im Laufe der folgenden Jahre, zum Teil mit Hilfe unserer hervorragendsten Kenner wie Bode, Bredius und Hofstede de Groot, eine kleine Sammlung trefflicher Gemälde der holländischen und vlämischen Schule des 17. Jahrhunderts zusammenzubringen, die er durch Abstossen minderwertigerer Stücke und mehrere glückliche Einkäufe beständig auf eine höhere Stufe zu heben suchte. Bei der Ausstellung älterer Bilder aus sächsischem Privatbesitz, die der Leipziger Kunstverein im Jahre 1889 in seinen Räumen im Städtischen Museum veranstaltete, konnte sich Herr Gottschald bereits mit 23 Bildern beteiligen, und seitdem ist die Sammlung auf 53 Gemälde gestiegen, wovon allerdings nur 46 der holländischen und vlämischen Schule des 17. Jahrhunderts angehören.

Herr Gottschald hat es verstanden, seine Sammlung in denkbar bester Weise zum Schmucke seines Junggesellenheims in der Pfaffendorferstrasse zu verwenden. Es sind durchgängig keine grossen, dekorativen Gemälde, die er erworben hat, sondern meist trefflich erhaltene Bilder kleineren Formates, deren intimer Reiz in seinen wohnlichen Zimmern aufs beste zur Geltung kommt und zu seiner grössten Freude gehört es, in seiner Sammlung zu verweilen, die er auch bereitwilligst Kunstfreunden und Kennern zugänglich macht.

Zunächst sollen uns die niederländischen Gemälde beschäftigen. Betrachten wir, soweit thunlich, die chronologische Reihenfolge einhaltend, vorerst die Landschaften, welche im Vergleich mit den Genrebildern und Porträts den grössten Teil der Sammlung ausmachen, so finden wir als früheste holländische Landschaften zwei Winterlandschaften von *Esaias van de Velde* und *Hendrik Avercamp*. Die erstere ist eine Dorfstrasse, ein kleines aber sehr charakteristisches Werk des frischen und anziehenden Meisters. Ungleich bedeutender ist die Eislandschaft des Avercamp, früher in der Sammlung des Dr. Haubold in Leipzig, dann in der Galerie des sächsischen Staatsministers von Friesen, auf deren Auktion 1885 Herr Gottschald das Bild erstand. Es ist bezeichnet, 1655 datiert und, im Vergleich mit Avercamps anderen meist miniaturartig behandelten und in dünnem Farbenauftrag gemalten Landschaften, ausnahmsweise grossen Formates mit verhältnismässig grossen Figuren. Jedenfalls gehört es zu den besten Werken aus des Meisters späterer Zeit. Von den geschätzten Mondscheinlandschaften des Amsterdamers *Aart van der Neer* weist die Sammlung ein bezeichnetes, feines Beispiel auf, während *Jan van Goyen* sogar durch drei bezeichnete und datierte Bilder aus den verschiedenen Epochen seiner künstlerischen Entwicklung trefflich vertreten ist. In dem frühesten, aus dem Jahre 1625, einer Eislandschaft mit Schlittschuhläufern und Schlitten, aus der Sammlung F. Zschille in Dresden, noch bunt und etwas hart in der Farbe, erweist sich der Künstler offenbar als Schüler des Esaias van de Velde, das zweite, eine Flussmündung mit einer Windmühle auf einer Bastion, datiert 1641, aus den Sammlungen des Herzogs von Sagan und des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, ist in dem dünnen Farbenauftrage und bräunlichen Tone gemalt, der die zweite Epoche charakterisiert, das dritte von 1655, ein Seestück grösseren Formates, in der feinen, kühlen grauen Färbung der dritten und letzten Periode, ist ein bedeutendes Werk aus des fruchtbaren Meisters reifster und bester Zeit und gehört zu den Perlen der Sammlung.

Kunsthistorisch besonders interessant ist die mit dem unzweifelhaft echten Monogramme bezeichnete Landschaft des *Hermann Saftleven*, welche eine Hütte an einem Flusse zeigt. Es ist ein Bild aus der frühen Zeit des Meisters, in der er noch in enger Abhängigkeit von seinem Lehrer Jan van Goyen stand. Breit und flott, fast einfarbig gemalt, mutet es uns beinahe wie ein Werk von Goyen's Hand selbst an und steht in merkwürdigem Gegensatze zu Saftleven's späteren, meist fein ausgeführten Landschaften. Das ebenfalls bezeichnete Gegenstück zu diesem Bilde, von genau



Abb. 1. Marine von Ludolf Backhuysen.

derselben Grösse und in derselben Art gemalt, eine Düne bei aufsteigendem Gewitter, mit weitem Ausblick auf eine holländische Landschaft darstellend, befand sich früher in der Sammlung Thieme in Leipzig, wurde aber von ihrem Besitzer dem Museum in Utrecht überlassen. Beide Gemälde waren auf der Ausstellung älterer Bilder aus sächsischem Privatbesitze 1889 in Leipzig ausgestellt, vielen Kunsthistorikern wird der Gottschald'sche Saftleven auch von der Ausstellung älterer Bilder in Utrecht 1894 bekannt sein. Aus der Gräflich Sierstorppf'schen Galerie vom Schlosse Driburg, welche 1887 in Berlin zur Versteigerung kam und ausserordentlich hohe Preise erzielte, erwarb Herr Gottschald die prächtige norwegische Landschaft des *Allart von Everdingen*, ein brausender Wasserfall zwischen Felsblöcken, im Hintergrunde eine Schneidemühle mit Hirten und Schafen als Staffage. Von Everdingen's Schüler *Ludolf Backhuysen* darf sich Herr Gottschald rühmen ein ganz ungewöhnlich gutes Bild zu besitzen, das man ohne die echte Bezeichnung wohl kaum dem Meister zutrauen würde. Es ist eine bewegte See bei schwerem Wetter, ein kraftvolles und wuchtiges Bild von dunkler Färbung aus der Hohenzollern-Hechingschen Sammlung, 1658 datiert (s. Abb. 1). Ein zweiter Amsterdamer Marinemaler, *Reynier Zeemann*, ist in der Sammlung ebenfalls durch eines seiner Hauptwerke vertreten, eine interessante Kanalansicht Amsterdams mit einer Kirche im Hintergrunde, bezeichnet und 1659 datiert (s. Abb. 2). Ein farbiges, malerisch trefflich behandeltes Bild, das sich früher in der bekannten Sammlung Habich in Cassel befand und auf der Auktion derselben 1892 von dem jetzigen Besitzer für einen verhältnismässig geringen Preis erworben wurde. Ein sehr ansprechendes und schönes Bild ist auch die Landschaft mit der über einen Wiesenplan ziehenden Herde mit der vollen Bezeichnung des *Salomon van Ruysdael*, 1651 datiert und aus den sächsischen Sammlungen Dr. Haubold und von Friesen. A. Bredius hat in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. I. 191, die Vermutung ausgesprochen, dass nur die Landschaft von Salomon van Ruysdael sei und die Staffage von der Hand seines Sohnes *Jakob Salomonsz van Ruisdael II.* herrühre. Der guten, frühen Zeit des grossen *Jakob van Ruisdael* gehört die 1661 datierte und bezeichnete Waldlandschaft der Sammlung an. Zwar nur ein Bild kleineren Umfanges, aber in der feinen Beobachtung der Natur und der kräftigen, energischen Behandlung verrät sich sofort der hervorragendste Landschafter der holländischen Kunst. Aus der Gefolgschaft Ruisdael's finden wir in der Sammlung eine bezeichnete Waldlandschaft des *Salomon Rombouts*, die früher unter Cornelis Deckers Namen ging, eine Waldschenke des *Roelof van Vries*, ebenfalls voll bezeichnet, sowie zwei hochbedeutende, bezeichnete Landschaften des *Jan Wynants*. Die grössere von beiden, mit reicher Staffage von der Hand des *Adriaen van de Velde*, 1664 datiert, macht einen etwas komponierten Eindruck, während das kleinere, im Sujet weit anspruchslosere Bild um vieles unmittelbarer und überzeugender wirkt. Es ist ausserordentlich kräftig in der Farbe und offenbart die eminente Begabung des Meisters, die Natur bis ins kleinste getreu wiederzugeben ohne



Abb. 2. Kanalansicht von Reynier Zeemann.

ins kleinliche zu verfallen. Herr Gottschald hat das treffliche Bildchen erst 1895 auf der Auktion der berühmten Lyne Stevens Collection in London erworben. Sehr interessant ist eine *J. Hooft* bezeichnete Landschaft. Ein sonst ganz unbekannter Meister, über den ich in der Litteratur bis jetzt noch keinen Nachweis gefunden habe, von dem aber auch kein anderes Bild nachgewiesen worden ist. Die Landschaft der Gottschald'schen Sammlung stellt einen Wald mit hohen Bäumen dar, links auf einer Wiese, sowie in der Mitte in einer Schneise mehrere Personen als Staffage. Die nebenstehende Abbildung (No. 3) wird um der Seltenheit des Meisters willen willkommen sein. Wir haben es bei ihm übrigens nicht mit einem Dilettanten, sondern einem recht tüchtigen Künstler zu thun. Das Bild befand sich früher in der Sammlung Thieme in Leipzig und erregte bereits auf der schon öfters erwähnten Leipziger Ausstellung das Interesse der Kunstgelehrten. A. Bredius machte gelegentlich einer Besprechung dieser Ausstellung in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. I. 189, mit Recht darauf aufmerksam, dass es an die frühen Landschaften des Hobbema erinnere, aber auch ihm ist der Meister sonst gänzlich unbekannt. Jan Wynants Schüler *Philips Wouwerman* ist durch eine treffliche, sehr farbige kleine Landschaft vertreten. Auf einem ansteigenden Hügel, neben knorrigen Weiden, liegt ein Mann mit einem Hunde, links neben ihnen steht ein dunkelbraunes Pferd, das sich scharf von dem hellen Himmel des Hintergrundes abhebt. Das Bild ist mit dem bekannten Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1646 bezeichnet. Nur eine alte gute Kopie ist aber das zweite Bild des Meisters in der Sammlung, »der Scheck vor der Schmiede«, den Herr Gottschald auf der Auktion der Sammlung Messchert van Vollenhoven 1892 in Amsterdam erwarb. Das Original befindet sich in der Kasseler Gemäldegalerie, unter No. 335 des Kataloges; ein zweites Exemplar, das die Dresdener Galerie besitzt, Katalog No. 1468, wird von der überwiegenden Mehrzahl unserer Fachleute ebenfalls nur für eine gute Kopie gehalten. Ein ganz köstliches kleines Gemälde von der Hand des *Adriaen van de Velde* gehört zu den glücklichsten Erwerbungen Herrn Gottschald's in den letzten Jahren. Die diesem Hefte als Kunstbeilage eingefügte Radierung von Peter Halm's Meisterhand giebt uns eine gute Vorstellung des anmutigen Idylls, dessen Eindruck im Originale noch erhöht wird durch die delikate Ausführung, den farbigen Reiz und die treffliche Erhaltung. Das Bild ist voll bezeichnet und 1667 datiert, gehört also der besten und reifsten Zeit des Meisters an. Herr Gottschald kaufte das kostbare Gemälde 1896 von dem Pariser Kunsthändler Charles Sedelmeyer, der es aus der Sammlung des Sir Edw. J. Dean Paul erwarb, und pflegt den Besuchern seiner Sammlung mit Stolz zu erzählen, dass sein van de Velde durch die Galerien H. Bevan, George Moront, Zachary und Blondel de Gagny sich bis zum Jahre 1776 zurückverfolgen lässt.



Abb. 3. Landschaft von J. Hooft.

Von den italienisierenden holländischen Landschaftsmalern, die wir am besten an Adriaen van de Velde anschliessen, wäre eine gute, bezeichnete Landschaft mit Staffage von *Nicolaes Pietersz Berchem* zu nennen, die in Dreifarbendruck in Seemann's neuester Publikation »Alte Meister« reproduziert ist, früher in den Leipziger Sammlungen Löhr und Keil, sowie eine italienische, ebenfalls bezeichnete Hafenansicht von *Thomas Wyck*, die Herr Gottschald auf der Auktion der Sammlung von Friesen erworben hat. Zu den holländischen Landschaften können wir wohl auch eine leider bis jetzt noch nicht erklärte mythologische Scene zählen, welche darstellt, wie mehrere Amoretten einen Hirten zu einem Zelte führen, in dem Nymphen nach erfolgreicher Jagd ausruhen. Das Bild ist nicht bezeichnet und gehört dem Utrechter *Cornelis Poelenburgh* oder, wie A. Bredius in dem bereits erwähnten Artikel über die Leipziger Ausstellung, auf Grund der Schweriner Bilder des *Jan van Haensbergen* vorschlägt, diesem Schüler und treuen Nachahmer des Poelenburgh an.

Die holländische Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts ist durch eines der besten und interessantesten Werke des weitgereisten, unstäten Utrechters *Dirk Stoop* gut vertreten, die Reiterschlacht aus der Sammlung Dr. Schubart, früher in der Leipziger Baumgärtner'schen Sammlung. Das Bild war 1894 in Utrecht und 1895 in München ausgestellt und ist auch in der Litteratur öfters erwähnt worden, die eingehendste Würdigung hat ihm Dr. Hofstede de Groot in seinem Werke über die Sammlung Schubart zu teil werden lassen.



Abb. 4. Dorfstrasse mit Kanal von Adriaen van Stalbemt.

Auf der Auktion dieser hochbedeutenden Galerie, die 1899 in München abgehalten wurde, gelang es Herrn Gottschald auch die einzige vlämische Landschaft zu erwerben, die seine Sammlung aufweist, die ausserordentlich reizvolle und auch gegenständlich anziehende Dorfstrasse an einem Kanal von *Adriaen van Stalbemt*, dem Nachahmer Breughel's, den er aber durch flottere Malweise und harmonischere Färbung bei weitem übertrifft. Allerdings gehört der Gottschald'sche Stalbemt auch zu den glücklichsten Werken des Meisters. Das mit dem vollen Namen des Malers versehene Bild, das wir anbei abbilden (Abb. 4) zeigt uns, wie Hofstede de Groot in seinem Werk über die Schubart'sche Sammlung erklärt, die früher allgemein übliche, primitive Weise, wie man mittels eines Überzuges, Overhaal genannt, Schiffe aus einem Kanale mit niederem Wasserstande in einen mit höherem, oder umgekehrt, zu befördern pflegte. Diese, die Schleussen ersetzende, sehr primitive Vorrichtung soll auch jetzt noch in dem wasserreichen Holland bisweilen üblich sein.

Unter den Genrebildern sind naturgemäss diejenigen der Bauernmaler in der Überzahl. Den Halsschüler *Jan Miense Molenaer* finden wir durch eine kleine, bezeichnete Bauerngesellschaft aus der Sammlung Friesen vertreten, ein tüchtiges und charakteristisches Bild des Meisters. Von *Adriaen van Ostade* ist ein gutes frühes Werk vorhanden, datiert 1638, das einen Leierkastenmann darstellt, der vor einem Bauernhause den Kindern aufspielt, von seinem jüngeren Bruder und Schüler *Isaack* eine bezeichnete, sehr dünn aber farbig gemalte Bauernmahlzeit in einer Scheune. Zu den besten Bildern des unter Adriaen Brouwer's Einfluss stehendem *Hendrick Maertensz Sorgh* zählt das voll bezeichnete und 1656 datierte Bild mit dem schlafenden Bauern, dem ein Zechgenosse zur Freude seiner Kumpane Tabaksrauch ins Gesicht bläst, ohne dass der wackere Schläfer sich in seiner Ruhe stören lässt. Von *Egbert van der Poel* besitzt Herr Gottschald ein bezeichnetes Wirtshausinterieur mit Körben voll Fischen, mit deren Zubereitung Wirt und Wirtin beschäftigt sind. Die Fische bilden, wie der Meister es liebt, ein Stillleben für sich und sind mit besonderer Liebe behandelt. Von dem grossen Humoristen *Jan Steen* darf sich Herr Gottschald rühmen ein kleines Bildchen allerersten Ranges zu besitzen, das man wohl als die Perle seiner Sammlung bezeichnen kann. Es stellt eines der von Steen so beliebten Bilder aus der Krankenstube dar, aber leider verbietet mir der behandelte Vorwurf näher auf die mit köstlichem Humor wiedergegebene Scene einzugehen. Die künstlerische Qualität, die vorzügliche Zeichnung und harmonische Färbung des fast nur in gelblichen und braunroten Tönen gehal-

tenen Bildes kann nicht genug gerühmt werden. Das hervorragende Werk des grossen Meisters lässt sich übrigens bis kurze Zeit nach seiner Entstehung, bis zum Jahre 1712, zurückverfolgen. Es befand sich in den Sammlungen Vic. de Buisseret, Brüssel 1891, L. B. Coclers, Amsterdam 1819, Engelbertsz, Amsterdam 1817 und M. D. Grenier, Middelburg 1712, auf deren Versteigerung es 17 Gulden brachte! Von *David Teniers d. J.* sehen wir eine Versuchung des heiligen Antonius, ein Lieblingsvorwurf des Meisters, den er öfters wählte. Das Gottschald'sche Exemplar ist von sehr guter Qualität und wohl in der frühen Zeit des Künstlers entstanden.

Die Soldatenmaler repräsentiert ein nicht bezeichnetes, aber sicher dem *Egbert van Heemskerk d. J.*, einem Schüler des Pieter de Grebber und Nachahmer des Teniers und Brouwer zuzuschreibendes Bild, zechende Soldaten mit ihren Dirnen im Schankzimmer darstellend, und »die Offiziere beim Kartenspiel« des vielseitigen Dordrechters *Jan Olis,* mit dem Monogramm J. O., ein flott gemaltes, aber in der Komposition etwas langweiliges und steifes Gemälde.

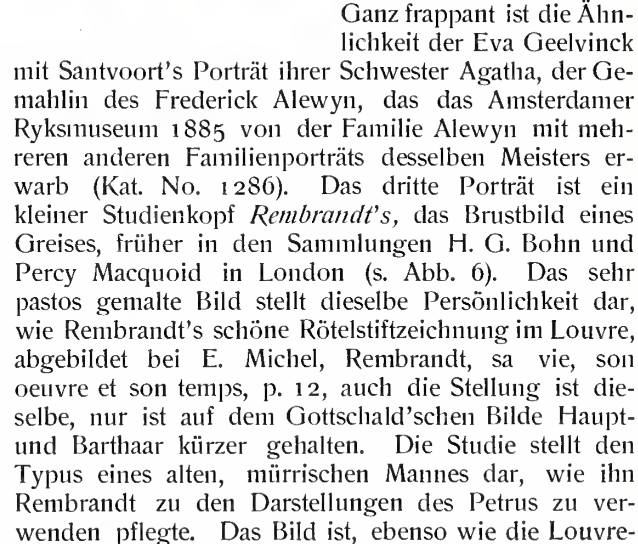


Abb. 5. Porträt von Dirk Dirksz Sandvoort.

Von Genrebildern wäre ferner noch »der Geograph« zu nennen, ein weissbärtiger Mann in violettem Gewande an seinem Arbeitstische sitzend, der dem seltenen Douschüler *Jacob van Spreeuwen* wohl mit Grund zugeschrieben wird.

Das Stillleben, das einen blühenden Zweig der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts bildet, ist leider nur durch ein Blumenstück des *Jan Weenix* vertreten, dagegen bietet der prächtige Wildprethändler des *Frans Snyders* ein ganz ausgezeichnetes Beispiel der vlämischen Stilllebenmalerei. Das Bild ist besonders deshalb interessant, weil wir es in ihm mit einem ganz eigenhändigen Werk des Meisters zu thun haben. Die Figuren sind sicher von derselben Hand, wie der den Tisch bedeckende reiche Aufbau von allerlei Wildpret, während Snyders sonst für den figürlichen Teil seiner Bilder meist die Hilfe befreundeter Künstler, z. B. des Rubens, in Anspruch zu nehmen pflegte. Dieser Umstand sowie das im Vergleich mit Snyders anderen, meist grossen dekorativen Bildern merkwürdig kleine Format weisen darauf hin, dass wir hier die sorgfältig ausgeführte, eigenhändige Skizze zu einem grösseren Gemälde vor uns haben, das mir allerdings nicht bekannt ist, vielleicht aber auch nie zur Ausführung kam. Jedenfalls lässt unser kleines, ungemein flott und breit gemaltes Bildchen an Farbigkeit, Ursprünglichkeit und Frische manches grosse Galeriewerk des Meisters weit hinter sich. Der Vollständigkeit halber sei hier auch das Atelierinterieur eines zweiten *vlämischen Meisters* angeführt, den ich nicht näher zu bezeichnen vermag. Es enthält in der Art der gemalten Galerien zahlreiche Bilder an den Wänden, ist ziemlich dunkel in der Färbung und dürfte wohl erst am Ende des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

Holländische Porträts besitzt Herr Gottschald nur drei, aber es sind erlesene Proben der Kunst. Aus *Jan Ravesteyn's* mittlerer Zeit stammt das Brustbild eines stattlichen, älteren Herrn mit weissem Haar und Knebelbart, dem Wappen nach angeblich ein Herr von Persyn, vielleicht ein Mitglied der Künstlerfamilie dieses Namens, die im 17. Jahrhundert in Holland lebte. Ausserordentlich ansprechend und liebenswürdig ist ferner *Dirk Dirksz Santvoort's* Porträt einer vornehmen jungen Dame, das wir nebenstehend abbilden (Abb. 5). Nach einer alten Aufschrift auf der Rückseite des Bildes stellt dasselbe Eva Geelvinck dar, die Tochter des J. C. Geelvinck und der Agatha de Vlaming van Outshoorn, die Gemahlin des Hendrick Bicker, dessen Porträt, ebenfalls von Santvoort's Hand, 1897 in Amsterdam zur Versteigerung kam. Ganz frappant ist die Ähnlichkeit der Eva Geelvinck mit Santvoort's Porträt ihrer Schwester Agatha, der Gemahlin des Frederick Alewyn, das das Amsterdamer Ryksmuseum 1885 von der Familie Alewyn mit mehreren anderen Familienporträts desselben Meisters erwarb (Kat. No. 1286). Das dritte Porträt ist ein kleiner Studienkopf *Rembrandt's,* das Brustbild eines Greises, früher in den Sammlungen H. G. Bohn und Percy Macquoid in London (s. Abb. 6). Das sehr pastos gemalte Bild stellt dieselbe Persönlichkeit dar, wie Rembrandt's schöne Rötelstiftzeichnung im Louvre, abgebildet bei E. Michel, Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps, p. 12, auch die Stellung ist dieselbe, nur ist auf dem Gottschald'schen Bilde Haupt- und Barthaar kürzer gehalten. Die Studie stellt den Typus eines alten, mürrischen Mannes dar, wie ihn Rembrandt zu den Darstellungen des Petrus zu verwenden pflegte. Das Bild ist, ebenso wie die Louvre-



zeichnung um 1630 entstanden und wird den meisten Kunstfreunden von der Amsterdamer Rembrandtausstellung bekannt sein, deren Katalog es unter der Nummer 12 verzeichnet.

Die holländische Historienmalerei vertreten zwei Schüler Rembrandt's. *Gerbrand van der Eeckhout* fec. 1663 ist eine biblische Scene bezeichnet, die darstellt, wie Abraham's Diener am Brunnen von Nahor um Rebekka freit, ein gutes, harmonisch gestimmtes Bild, das aus der Sammlung Messchert van Vollenhoven stammt, und dem *Jakob de Wet* wird mit Sicherheit die Befreiung des Petrus aus dem Kerker durch den Engel zugeschrieben, welche früher den Sammlungen Höch, E. Habich und v. Grote auf Schloss Wedesbüttel angehörte.

Was Herr Gottschald ausser den besprochenen holländischen und vlämischen Bildern des 17. Jahrhunderts an Gemälden besitzt, bedarf nur der kurzen Erwähnung. Vor allem sei das ganz vorzügliche, lebensvolle und charakteristische Porträt des Herrn Gottschald selbst genannt, das *Lenbach* 1896 gemalt hat und das im Tone trefflich mit den Bildern der alten Meister harmoniert, die es umgeben. Der französischen Schule gehören an: ein kleines Miniaturporträt einer Dame, bezeichnet *Adolphe de Lannoy,* ein Künstler, der um 1600 gelebt haben muss, über den ich aber keinen litterarischen Nachweis gefunden habe, das Bildnis einer Fürstin aus dem 18. Jahrhundert und ein anmutiges, bezeichnetes Damenporträt von *Pierre Mignard,* ferner eine kleine bezeichnete und 1847 datierte Strandansicht des bekannten französischen Marinemalers *Théodore Gudin.* Der neueren vlämischen Schule entstammt eine bezeichnete Landschaft kleineren Formats, mit Tieren als Staffage, von *Balthasar Paul Ommeganck,* der 1755 bis 1826 lebte und in den meisten Galerien vertreten ist, und schliesslich sei auch ein Porträt des Urgrossvaters Herrn Gottschald's von dem Leipziger Maler *Ferdinand Schiertz* genannt, das deshalb von Interesse ist, weil der Künstler sonst meist nur durch Historien- und Genrebilder bekannt ist.

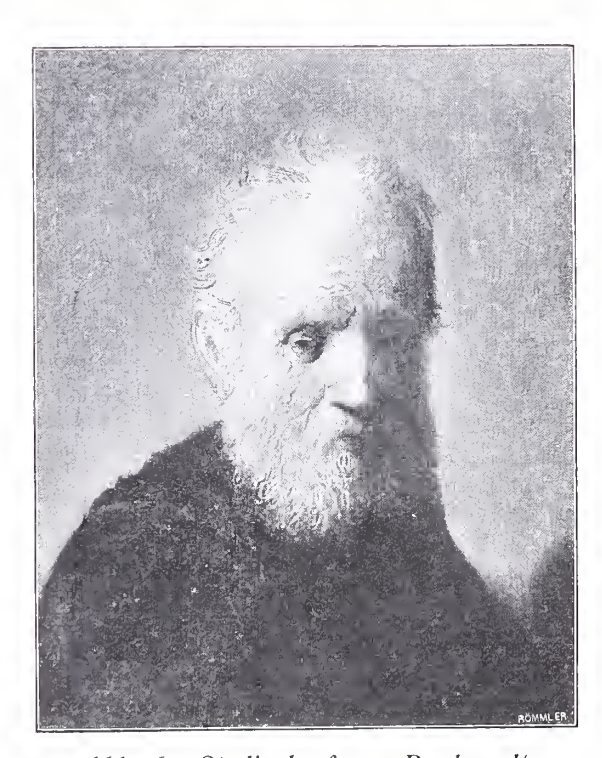


Abb. 6. Studienkopf von Rembrandt.



Madonna mit Heiligen von Palma vecchio.

ZWEI NEUE ERWERBUNGEN DER AKADEMIE ZU VENEDIG

In No. 32 der »Kunst-Chronik« teilte ich mit, dass es dem Galeriedirektor Cantalamessa gelungen sei, einige sehr wertvolle venezianische Gemälde zu erwerben und unter diesen als Hauptstück eine Madonna mit Heiligen von Palma vecchio. Erst jetzt ist das Gemälde der Galerie übergeben und mittlerweile gesondert aufgestellt im Saale der Friulanischen Meister. Mit der Entdeckung dieses bedeutenden Bildes ist allen Bewunderern venezianischer Kunst eine ausserordentliche Ueberraschung bereitet. Den findigsten Antiquaren schien es wohl unmöglich, dass heute noch ein solches Bild unbeachtet in venezianischem Privatbesitze des Entdeckers harre. Das feine Kennerauge des Sig. Cantalamessa erkannte trotz der Schmutzkruste, welche das ihm zum Kaufe angebotene Bild bedeckte, den Wert desselben. Er glaubte jedoch in seiner ruhig bescheidenen Weise es nur mit einem Cariani da Bergamo zu thun zu haben und schlug dessen Ankauf der Regierung vor, zugleich mit einem aus gleichem Privatbesitze angebotenen Jacopo Bassano, den hl. Hieronymus vor seiner Höhle darstellend, dessen gute Erhaltung trotz Schmutz keinen Zweifel über den Namen des Autors aufkommen liess.

Nach geschehener Reinigung des vermeintlichen Cariani jedoch, vorsichtig vorgenommen durch Sig. Zennaro, stand Cantalamessa nicht an, das Bild dem Palma vecchio zuzuschreiben. Der Verfasser dieses Berichtes erlebte es mit, wie es Zennaro gelang, den Schmutz zu entfernen, ohne auch nur im mindesten das Kolorit zu schädigen. Das herrliche Rot des Mantels der hl. Caterina, sowie die feinsten Lasuren der Landschaft blieben vollständig erhalten. Der Restaurator wusste im richtigen Augenblick inne zu halten. — Der Fund dieses Bildes war um so wichtiger, als Venedig, die hl. Barbara ausgenommen, nichts Bedeutendes des seltenen Meisters besitzt. Die Taufe des Bildes stellte sich in der Folge bei weiterer Forschung als unumstösslich richtig heraus. — Es gelang dem Entdecker, ausfindig zu machen, auf welche Weise die Familie Benento, von welcher er das Bild erwarb, in dessen Besitz gekommen war: Der Vater des genannten Herrn hatte es zugleich mit dem Bassano von einem Verwandten geerbt, welcher

beide Bilder bei Besitzauflösung einer venezianischen »famiglia nobile« gekauft habe. — Cantalamessa suchte nach und fand, dass Ridolfi in der Lebensbeschreibung des Palma vecchio eine Sta. Conversazione beschreibt und dass die Beschreibung auf das erworbene Bild genau passt, dass er ebenso im Leben des J. Bassano ein Bild dieses Meisters nennt, welches auf unseren hl. Hieronymus passt und dass beide Bilder als im Besitze der Familie der Conti Widemann genannt sind. Leider ist das Gemäldeinventar der genannten, noch existierenden Familie nicht mehr vorhanden, um des weiteren zu erhärten, dass Ridolfi gerade dieses Bild meint. (Es wäre interessant, zu wissen, auf welche Weise die alte Kopie des Palmabildes in der städtischen Galerie in Padua entstanden ist.) —

Das Gemälde Palma's stellt in halblebensgrossen ganzen Figuren die unter einem Portikus sitzende Madonna mit dem Kinde dar, welches ganz nackt auf dem aufgestützten Knie der Mutter stehend, von ihr mit der linken Hand liebreich umfasst, zu dem vor ihm in der rechten Ecke des Bildes knieenden hl. Nährvater sich wie fragend wendet. Joseph blickt beteuernd, die rechte Hand auf die Brust gelegt, zu dem heiligen Kinde empor. Die göttliche Mutter dagegen wendet sich liebevoll nach abwärts zu der hl. Caterina, welche sich neben ihr niedergelassen hat und vertrauensvoll heiter zu ihr aufblickt. Sie hält in der Linken die Palme, die Rechte stützt sich auf das Rad. Von links her neigt sich Johannes der Täufer, am Boden knieend, die linke Hand aufs Herz gelegt, vor der Madonna. Seine rechte Hand hält das auf der Schulter ruhende lange Rohrkreuz. Den Hintergrund für diese beiden Figuren bildet eine blühende Landschaft. In nächster Nähe ein Teich, in welchem sich Bauernhäuser spiegeln. Dahinter im Mittelgrunde ein waldiger Hügel mit grosser Schlossruine, von einem gewaltigen Felsen überragt. Hinter den fernen Bergen steigt eine grosse weisse Wolke auf, zum grossen Teil die Luft bedeckend. Die Art, wie die Madonna das Kind hält, ihre Kopfwendung und einzelnes andere erinnern an die Pesaro-Madonna des Tizian. Ob dies, wie einzelne gemeint haben, beweisen soll, dass das Bild nach Aufstellung der Pesaro-Madonna zu setzen sei, lasse ich dahingestellt. Es dürfte eher das frühere Entstehen für Palma's Bild anzunehmen sein. Seine herrliche Madonna auf dem Altarbilde in Sta. Stefano in Vicenza (siehe meine Kopie in der Schack'schen Galerie in München) zeigt fast dieselbe Wendung und grosse Ähnlichkeiten in der Art, wie sie das Kind hält, besonders das Vorschieben des die Füsschen des Kindes unterstützenden Armes. — Die wunderbare Kraft und Harmonie der Farbe des neu entdeckten Bildes sind unbeschreiblich. Die Erhaltung ist tadellos. Kleine Beschädigungen traten während des Reinigens hervor; sie wurden nach reiflicher Beratung in der hierzu eingesetzten Kommission wieder beseitigt. Einzelne Mitglieder der Kommission wollten, dass man selbst diese kleinen Beschädigungen als wenig störend belasse. Am Munde der hl. Caterina jedoch fehlte ein Stückchen. Gerade das würde unnötiger Weise diesen so schönen Kopf entstellt haben. So wurde denn Sig. Antonio Rota mit dieser kleinen Ergänzung betraut.



Der hl. Hieronymus von Jacopo Bassano.

Noch einiges über die Lokalfarben: Der hl. Joseph ist in blau und rostgelb, die Madonna in rotem Gewande mit blauem Mantel, Johannes mit einem grünen Überwurfe über seinem Büsserkleide angethan, während Sta. Caterina, goldblond, ein dunkelgrünes Gewand mit tiefkirschrotem Mantel trägt. Die Landschaft zeigt die kräftigsten, saftigsten Ambratöne. — Es dürfte wohl kaum ein einziges Bild in der Akademie-Galerie zu Venedig sein, welches eine solche Erhaltung beim Ankauf zeigte, und bei welchem mit Gewissenhaftigkeit bezeugt werden könnte, dass die Beschädigungen gleich Null und deren Beseitigung mit solcher Sorgfalt und unter strengster Überwachung ausgeführt worden sei. — Wenn man den für dieses wunderbare Bild gezahlten Preis von nur 2500 Lire in Betracht zieht, so ist der Galeriedirektion nicht genug zu gratulieren zu diesem glänzenden Erwerb. —

Das oben genannte zweite Bild von J. Bassano ist nicht weniger ein bedeutender Fund zu nennen. Für diese lebensgrosse Figur wurden nur 1000 Lire gezahlt. Der nackte Heilige kniet vor dem Kruzifix. Mit unglaublicher Leuchtkraft löst sich die Figur, der durchfurchte Kopf des alten Mannes von den dunklen Tönen des Gesteins der Höhle. Von besonders prächtiger Behandlung ist der Kopf mit dem lang herabwallenden Bart. In Bewunderung aller

Fleischteile dieser Gestalt, besonders angesichts der Schenkel und Weichen, muss ich gestehen, dass dies der schönste Bassano ist, welchen ich kenne, und dass dies Bild wohl geeignet ist, manchen ahnen zu lassen, was dieser Meister in seiner besten Zeit und wenn er Musse hatte, zu leisten imstande war. Wie schon erwähnt, stammt auch dieses Bild aus der einst so bedeutenden Sammlung des Palazzo Widemann bei S. Canciano in Venedig. *AUGUST WOLF.*

DIE IWEINBILDER AUS DEM 13. JAHRHUNDERT IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN

VON PAUL WEBER, JENA.

(Schluss.)

Wir kommen nun zu den Einzelheiten der künstlerischen Darstellung, wobei folgende Punkte herausgehoben seien:

In der *Körperbildung* der menschlichen Gestalten zeigt der Künstler eine Neigung für etwas zu grosse Köpfe und zu schmale abfallende Schultern. Die Hände sind reichlich gross, die Füsse eher zu klein. Die Gestalten haben nur $5^1/_2$ Kopflängen, man hat das Gefühl, als ob sie sich innerhalb des engenden Rahmens nicht so recht hätten auswachsen können. Eine Individualisierung der Gestalten ist nicht erkennbar, ebensowenig der Gesichter. Alle Männer sind, dem höfischen Ideale der Zeit entsprechend, jugendlich, bartlos, geschmückt mit dem halblangen, doppelt gelockten Haupthaar, wie es im 13. Jahrhundert Mode war, alle von derselben Grösse und derselben schmalschulterigen Figur. Die beiden Frauengestalten des Cyklus, Laudine und Lunete, sind, soweit erkennbar, unter sich auch von gleicher Figur, nur durch Unterschiede in Haartracht und Kleidung charakterisiert. Dagegen bilden die Tafeldiener und Musikanten auf dem Bogenbilde hinsichtlich der Grösse eine Gestaltenklasse für sich.

Mit Vorliebe wird die ganze Figur in einem reichlichen Dreiviertelprofil gegeben, auch bei dem Mahle, wo doch eine volle Vorderansicht so nahe gelegen hätte. Dementsprechend werden auch die Gesichter fast durchweg in Dreiviertelprofil gezeichnet, nur ein einziges Mal (12) haben wir eine volle Vorderansicht des Gesichtes und der ganzen Gestalt. Da diese ganz gut gelungen ist, versteht man nicht recht, warum der Künstler sie nicht öfters angewandt hat. Reine Profilstellung dagegen ist nur dann angewandt, wenn gleichzeitig dem Künstler die Auszeichnung der Gesichtslinie erspart blieb, d. h. nur bei Rittern mit geschlossenem Visier. Bei den Tafeldienern auf dem Bogenfeldbilde steht der Körper zwar ungefähr im Profil, die Gesichter aber sind wieder in die beliebte Dreiviertelprofilstellung gedreht. Augenscheinlich fühlte sich der Künstler zur Zeichnung einer Gesichtslinie in reinem Profil nicht sicher genug. Dafür werden aber die Tiere (Rosse, Löwe, Drachen, Vögel) stets nur im Profil gegeben und zwar mit ganz leidlichem Geschick.

Die Gesichter waren wohl durchweg in ihren einzelnen Teilen sorgfältig ausgezeichnet. Leider ist dies mit der vergänglichen schwarzen Farbe geschehen, mit der auch die meist erloschenen Namensüberschriften aufgemalt waren. Infolgedessen sind nur ganz wenige Gesichter des ganzen Cyklus in leidlicher Erhaltung auf uns gekommen, und damit ist uns die Möglichkeit benommen, das wichtige Kapitel des *Gesichtsausdruckes* eingehender zu studieren, was für die Beurteilung des künstlerischen Vermögens unseres Malers von grossem Werte wäre. Immerhin lässt uns das gut erhaltene Gesicht der jammernden Laudine auf Scene 8, des suchenden Kriegers (9) und des Iwein auf dem grossen Bogenbilde den Schluss ziehen, dass dem Künstler eine gewisse Ausdrucksfähigkeit der seelischen Stimmung in den Zügen des Antlitzes zur Verfügung stand. In hohem Grade offenbart sich jedenfalls diese Ausdrucksfähigkeit in den *Bewegungen der Hände,* die durchweg mit feinster Beobachtung und grösster Sorgfalt wiedergegeben sind, wie überhaupt alle Bewegungen. Die grösste Deutlichkeit war hier schon an und für sich für den Maler geboten, um den Vorgang verständlich zu machen. Denn der Künstler, der solch weltliche Historien im 13. Jahrhundert darzustellen hatte, konnte sich nicht an ein durch Jahrhunderte vererbtes Schema anlehnen, an eine für jeden sofort verständliche Tradition der Darstellung, in welcher »das blosse Beisammensein bestimmter Personen und einiger Symbole sofort den dargestellten Gegenstand hätte erraten lassen«[1]), wie das in der kirchlichen Kunst bis dahin fast durchweg der Fall war, sondern er musste diese ganz neuen Stoffe, diese Gestalten der weltlichen Dichtung durch sorgfältigste Wiedergabe der Körperbewegungen und des seelischen Momentes zu verdeutlichen bemüht sein. Das blosse Nebeneinander der Personen, wie es der in der umfriedeten Tradition wandelnde kirchliche Künstler sich gestatten durfte, musste er zur handelnden Gruppe erheben, die Scene »psychologisch erläutern«.

1) *R. Kautzsch,* Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration im späteren Mittelalter. 1894. S. 15.

Dazu gab ihm allerdings der Dichter die beste Anregung und Anleitung, denn der Roman Iwein, wie überhaupt die deutsch-französische Romandichtung seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts, ist voll von feinen psychologischen Beobachtungen, von Hervorkehrungen der Innenseite der handelnden Personen. Der Maler brauchte da nur eine gewisse Nachempfindungsfähigkeit mitzubringen. Und so gelingt es denn unserm Künstler thatsächlich in überraschendem Grade, den inneren Vorgang der einzelnen Scenen deutlich zu machen, so gut, dass das Spiel der Hände da, wo der Ausdruck der Gesichter verwischt ist, völlig ausreicht, uns die Handlung erraten zu lassen. (Besonders hübsch auf Scene 10, 11 und 12 zu beobachten.)

Zweitens aber war dieses Betonen der körperlichen Bewegungen für den Künstler jener Zeit unbedingt erforderlich, weil in dieser Zeit der höfischen Kultur eine Fülle von Bewegungen streng nach der Konvention geregelt waren und etwas Bestimmtes zu bedeuten hatten. Die Dichtungen selbst versäumen nicht, immer und immer wieder die Bewegungen zu berichten, die der Held in dieser oder jener Lage auszuführen pflegt, denn das ist durchaus etwas Wesentliches an ihm, er erweist sich dadurch als »von höfischer Zucht und Sitte«, als vollwertig und ebenbürtig der konventionell geschliffenen Gesellschaft, die sich mit seinen Abenteuern zu befassen geruht. Der Maler weltlicher Historien musste also sorgfältig auf diese Dinge eingehen.

So steht denn Iwein (Scene 11) bei der ersten Begegnung mit Laudine in jener ehrfürchtigen vorschriftsmässigen Haltung, die fast der eines Gefangenen ähnelt, wie sie bei solchem Anlass in den zeitgenössischen Dichtungen immer geschildert wird:

»Seine Hände er vor sich zwang«.

So ist die Anteilnahme der Umstehenden an der Verkündigung der Verlobung (12) und an dem Eheversprechen (13) mit ganz bestimmter Haltung der Hände zum Ausdruck gebracht. Die jammernde Laudine (8) umklammert mit der Linken die rechte Handwurzel. Die Art, wie Iwein den Zauberring entgegennimmt (7) oder den Waldriesen begrüsst (3), entbehrt nicht der konventionellen Geziertheit, ebenso die Fusshaltung Laudinens (12). Auf der grossen Mahlscene ist die Art, wie die durch Zutrinken Beehrten für diese Ehre mit einer Handbewegung sich bedanken und wie Lunete ihrem dozierenden Tischherrn zuhört, höchst charakteristisch. Bis an die Grenze des Komischen streift dann das Ceremonielle der Bewegungen bei den vier Tafeldienern auf dieser Scene, sowohl im Emporstrecken und zierlichen Anfassen der Pokale, wie in der parallelen Haltung der Stäbe, der Abzeichen ihres Amtes. Die auf der rechten Seite der Tafel halten ihre Stäbe mit gestrecktem, die auf der linken Seite mit gebogenem Arm. Das ist alles nicht etwa Willkür des Künstlers, sondern ein treues Abbild der konventionellen Sitten der Zeit. Für dienende Personen, wie die Tafeldiener, scheint sich das Vorschriftsmässige der Bewegungen schon frühe herausgebildet zu haben. Auf den in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts zu setzenden Wandgemälden zu Burgfelden finden wir bei der Mahlscene des Reichen fast dieselbe Haltung der Pokale und des Stabes wieder (siehe Abb. 7).

Dass in jener Zeit der ritterlichen Kultur wesentlicher Wert auf tadellosen Sitz des Reiters gelegt wurde, ist selbstverständlich. Unser Künstler hat nicht versäumt, hierauf die gebührende Aufmerksamkeit zu verwenden (6, 16, 17, 20). Sehr sorgfältig ist auch die kunstgerechte Einlegung der Lanze beim Speerkampfe wiedergegeben (5, 16) und die Haltung der Schwerter im Kampfe (6, 21 und etwa noch 9). Auch mehr zufällige Bewegungen sind mit guter Beobachtungsgabe erfasst, so die Art, wie Iwein (4) und Artus (15) das Becken am Zauberbronnen anfassen, und vor allem, wie Key aus dem Sattel

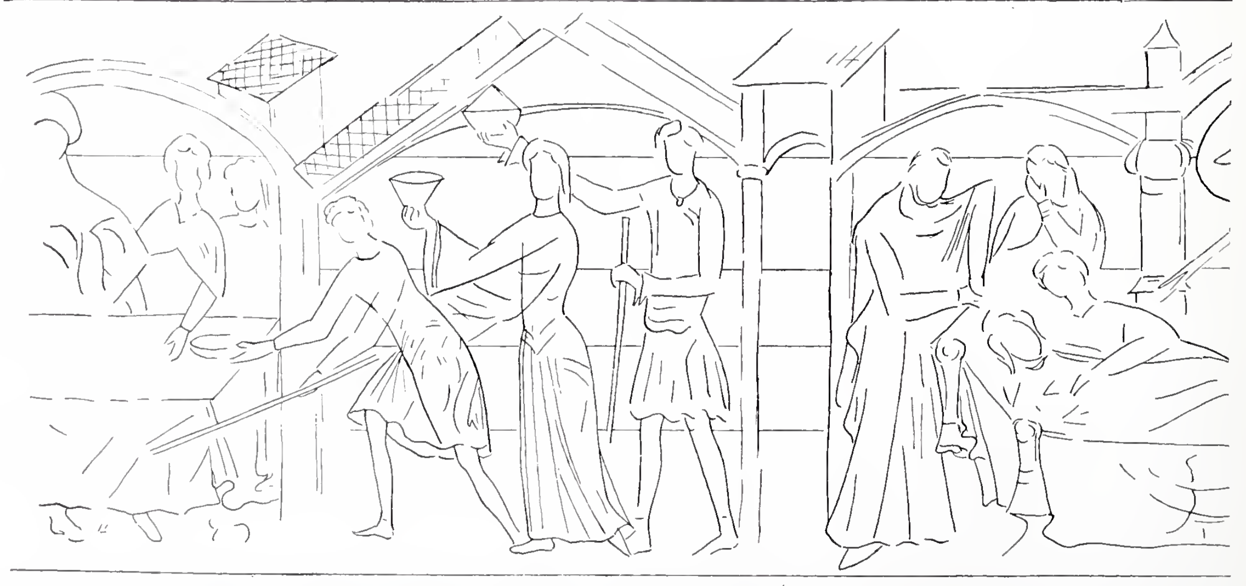


Abb. 7. Das Mahl des reichen Mannes (Fragment). Rechts sein Tod. Wandgemälde in der Michaelskirche zu Burgfelden. (2. Hälfte des 11. Jahrh.)

purzelt »wie ein Sack«. Zweifellos empfand der Beschauer von damals gerade die Art, wie Herr Key hier hilfslos mit den Beinen in der Luft herumfährt, als ganz besonders komisch und erniedrigend. Kam es doch beim Speerkampf wesentlich auch darauf an, sich mit Anstand aus dem Sattel heben zu lassen, wenn es nun doch einmal sein musste. Recht gute Beobachtung offenbart auch die Wiedergabe der Bewegungen der Rosse. Allerdings darf man wohl hinzufügen, dass gerade für dieses Kapitel dem Maler durch die bisherige Kunst reichlich vorgearbeit war. Kämpfende Reiterpaare sind schon in der kirchlichen Kunst der vorhergehenden Jahrhunderte oftmals zur Darstellung gelangt.

Ebenso gewissenhaft ist der Künstler in der Wiedergabe der *Trachten* und *Waffen*. Hier ist kein Weiterschleppen von halb oder gar nicht mehr verstandenen Motiven, wie in der gleichzeitigen kirchlichen Kunst, sondern ein getreues Nachahmen der Wirklichkeit. Das ging wieder, wie bei der psychologischen Vertiefung der Vorgänge, einerseits aus dem Zwang hervor, diese neue Gestalten- und Geschichtenwelt dem Beschauer so deutlich als möglich zu machen, andererseits aus dem grossen Werte, den die höfischen Kreise auf diese Dinge legten. Es ist einfach undenkbar, dass der Maler diese Rosse anders aufzäumen, diese Ritter anders rüsten, diese Damen, ihre Diener und Dienerinnen anders kleiden konnte, als es eben zu dieser Zeit der Brauch war. Was hätte es für Zweck gehabt, diese Erzählungen in einer Kostümierung vorzuführen, die den Beschauern unverständlich gewesen wäre, da noch keinerlei Tradition für die Illustration dieser eben erst gedichteten Romane sich herausgebildet hatte? Aus diesem Grunde sind denn auch alle diese Darstellungen, soweit sie Tracht und Rüstung anbelangen, als absolut unverdächtige kulturgeschichtliche Zeugen ihrer Zeit zu gebrauchen; was man bei Illustrationen kirchlichen Inhaltes aus dem Mittelalter stets nur mit Vorsicht thun darf, wie kürzlich mit Recht ausgeführt worden ist[1]).

Wie grosses Gewicht auf die Äusserlichkeiten des Kostümes gelegt wurde, können wir recht deutlich aus dem Umstande ersehen, der oben schon kurz gestreift wurde, dass der Künstler die Herrin Laudine zwischen der Verkündigung der Verlobung (12) und dem Ehegelöbnis (13) das Gewand wechseln lässt, ohne dass der Dichter einen Hinweis darauf gegeben hätte. Die Freude der Zeit an kunstvoll gewirkten Decken, der wir in den Dichtungen so oft begegnen, liess den Maler auf Scene 1 das schlummernde Königspaar mit einem feingemusterten Stoffe bedecken. Laudine empfängt regelmässig auf einem Polstersitze von kunstvoller Arbeit (10, 11, 12), in einem reichgemusterten Hauskleide (12). Ähnliche reiche Gewänder sind auf Scene 13 und 19 zu erkennen. Die Leibgurte der Rosse sind ebenfalls kunstvoll gestickt (16, 17). Nochmals besonders erwähnt seien die buntstreifigen Gewänder des Tafeldieners und Paukenschlägers auf dem grossen Mahle.

Die heraldische Ausstattung der Schilde ist recht einfach. Deutlich erkennbar ist ein Adlerschild, den der Herr des Zauberwaldes zu tragen hat (5, 17) und ein dreimal rot und weiss wechselnder Balkenschild (9). Über dem Panzer tragen die Ritter einen langen Waffenrock, die Arme stecken, wie es scheint, in Schienen, die durch Riemen zusammengeheftet werden (15). Den Kopf schirmt eine Maschenpanzerkapuze (7. 8), über die beim Kampfe dann der Helm gestülpt wird. Die Aufzäumung der Rosse scheint ursprünglich mit grosser Sorgfalt wiedergegeben zu sein, doch ist das leider nirgends genügend erhalten, wie denn überhaupt von solchen Feinheiten der Ausführung vielerlei verloren gegangen ist.

So gewissenhaft nun auch der Künstler in der Wiedergabe von Tracht, Waffen und Bewegungen ist, so wenig realistisch ist er nach allen anderen Richtungen hin, — auch darin ein rechtes Kind seiner Zeit. Die völlige Gleichgültigkeit dagegen, ob die Farbe auf dem Bilde mit der des betreffenden Gegenstandes in der Natur übereinstimmt, teilt unser Bilderkreis mit der ganzen Malerei des deutschen Mittelalters bis etwa zum Jahre 1400. Das tritt zwar auf dem Schmalkalder Bilderkreis weniger auffällig hervor, weil der Künstler nur mit den drei Farben: Weiss, Rotbraun und Gelb arbeitet. Für Waffen, Gewänder und manche andere Gegenstände war das völlig ausreichend, widerspricht wenigstens der farbigen Erscheinung in der Wirklichkeit nicht direkt. Ja, es lassen sich damit sogar scheinbar realistische Resultate erzielen, so z. B. bei den Rossen die Unterscheidung zwischen Rotschecke (4, 5, 6), Schimmel (5, 6, 16, 17, 20), Apfelschimmel (15) und Fuchs (16, 17). Mit derselben Überzeugungstreue würde aber unser Zeichner auch blaue oder grüne Rosse gemalt haben, wenn diese Farben zufällig mit auf seinem Programm gestanden hätten, wie er denn die Baumstämme und Zweige ganz ungeniert gelb, die Blätter abwechselnd weiss, rotbraun und gelb wiedergiebt, die Architekturen ebenso, den Löwen (21) nicht gelb, sondern rotbraun, die Vögel alle gelb. Welche Gleichgültigkeit gegen wahrheitsgetreue Farbengebung liegt überhaupt schon in der einfachen Thatsache, dass der Maler von vornherein nur mit drei Farben an sein Thema herantritt!

Wie die Farbe ganz unrealistisch angewandt ist, so sind auch die Formen der Pflanzen, des Erdbodens, der Gebäude und Himmelserscheinungen mit vollem Bewusstsein nicht der Wirklichkeit entsprechend, sondern andeutend, »symbolisch«[1]) gehalten, wie das in der deutschen Malerei ebenfalls das ganze Mittelalter hindurch bis etwa zum Jahre 1400 üblich war, nicht aus Unfähigkeit, die Natur realistisch nachzubilden, sondern weil die ganze Kunstauffassung der Zeit danach ging, nicht die Dinge selbst, sondern nur

1) Stettiner in den Sitzungsberichten der kunstgeschichtl. Gesellschaft zu Berlin. 1900. No. III.

1) Vgl. über die Bedeutung des Begriffes »symbolisch« in diesem Zusammenhange die Ausführungen von *Kautzsch* a. a. O. S. 10.

deren Erinnerungsbilder dem Auge vorzuführen. Das genügte dem Wesen des künstlerischen Genusses bei den Menschen dieser Zeit.

Darum ist das Erdreich einfach eine Reihe verschiedenfarbiger hintereinander geschobener halbrunder Scheiben (6, 16, 20), darum eine Burg einfach ein kleiner runder Turm, durch dessen viel zu niedriges Thor keine der daneben stehenden Personen zu gehen vermöchte. Darum ist der Baum eine kurze dicke Stange, an der auf kurzen Stielen einige riesige Blätter sitzen. Nur wo es die Deutlichkeit unbedingt erfordert, bemüht man sich, in der Blattform einigermassen die Art des Gewächses kenntlich zu machen. So zeigen die Bäume auf Scene 2, 4/5, 5/6, 15, 16/17, 20 Blätter von der Form eines Lindenblattes, weil in der Dichtung von einer Linde die Rede ist. Das Ross Iwein's ist auf Scene 4 an einen Baum mit zwei riesigen schildförmigen Blättern angebunden. Das soll andeuten, dass es sich hier um einen anderen Baum handelt als eine Linde. Ähnliche Blattformen kehren noch einmal auf Scene 20/21 wieder. Bei symbolischer Auffassung im ganzen fehlt es also nicht an realistischen Einzelheiten. So auch bei den *Gebäuden*. Sie sind an sich ganz unmöglich und sind nichts als eine symbolische Andeutung, dass der von ihnen eingerahmte Vorgang im Innern einer Burg spielt. Das schliesst aber nicht aus, dass bei 6/7 und 9/10 der Künstler ganz realistisch an dem an sich undenkbaren Bauwerk die verhängnisvolle Fallgatter-Einrichtung mit dem niedergesausten Messer möglichst deutlich darzustellen unternimmt. Über den architektonischen Abschluss der linken Seite von 8 und 12 und der rechten Seite von 11 lässt sich nichts Bestimmtes sagen, da die Zerstörung hier leider zu stark ist. Sehr zu bedauern ist auch, dass die Andeutung der gewölbten Gemächer auf 1 und 14 bis zur Unkenntlichkeit verwischt ist.

Von Himmelserscheinungen ist erhalten der Hagel auf Scene 15, die Gewitterwolken auf 16 und 17. Im übrigen ist natürlich von irgend welcher Hereinziehung des Atmosphärischen in die künstlerische Darstellung nirgends die Rede.

VII.

DIE ENTSTEHUNGSZEIT DER SCHMALKALDER WANDGEMÄLDE.

Überschauen wir die im vorigen Abschnitt durchgesprochenen Einzelheiten der künstlerischen Darstellung im Zusammenhange, so finden wir den Schmalkalder Künstler durchaus auf der Entwicklungsstufe stehen, welche für die deutsche Malerei im 13. Jahrhundert charakteristisch ist. Mit dieser zeitlichen Umgrenzung allein möchten wir uns aber noch nicht zufrieden geben. Für ein Denkmal aus so entlegener Zeit, das bis jetzt so vereinzelt dasteht und wichtig genug ist, um in Zukunft für die verschiedensten stilkritischen, kultur- und litterargeschichtlichen Forschungen als Anhaltspunkt zu dienen, ist eine möglichst enge Umgrenzung der Entstehungszeit sehr wünschenswert. Als *obere* Grenze ist eventuell das Jahr 1204 gegeben, das Vollendungsjahr der Hartmann'schen Dichtung, falls diese nämlich wirklich die Grundlage des Schmalkalder Bilderschmuckes bildet. Weiterhin lässt sich als *untere* Grenze die Thatsache verwerten, dass sowohl die architektonischen Formen des Gemaches, an dessen Wänden die Malereien haften, wie auch die auf den Malereien dargestellten Baulichkeiten noch durchaus romanisch sind und keinerlei gotische Anklänge verraten. Das grosse einrahmende Ornament am Bogenfeldbilde ist ebenfalls ausgesprochen romanisch.

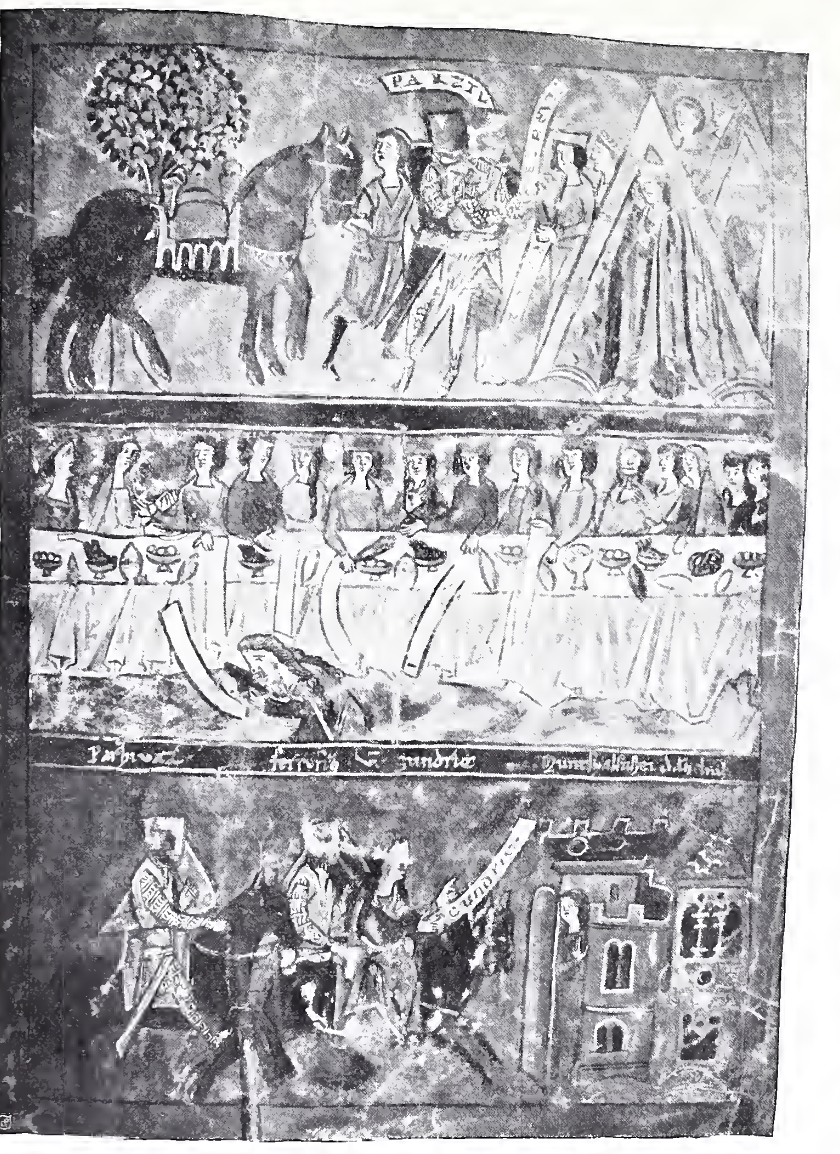
Nehmen wir das allmähliche Vordringen gotischer Formen in Mitteldeutschland von der Mitte des 13. Jahrhunderts an, so erscheint ein Herabrücken der unteren Zeitgrenze unserer Malereien wesentlich über diesen Zeitpunkt hinaus nicht thunlich, wenn auch nicht verkannt werden soll, dass in der Malerei romanische Formen weit länger festgehalten worden sind, als in der Baukunst.

Gerland hat die Entstehung dieses gemalten Iweincyklus in Verbindung gebracht mit der Pflege der Dichtkunst am Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen, die mit dessen Tode ihr Ende erreichte. Er möchte daher die Entstehung vor 1215 ansetzen.[1])

Ich glaube nicht, dass die Ausmalung eines Rittersitzes mit Darstellungen aus einer zeitgenössischen Romandichtung damals etwas so Vereinzeltes gewesen ist, um so weitgehende Folgerungen daran zu knüpfen. Vielmehr ist mir das Schmalkalder Denkmal nur ein Beleg mehr für die urkundlich weit verbreitete Liebhaberei der ritterlichen Blütezeit, die Darstellungen epischer Stoffe zum Schmucke der Wände heranzuziehen, sei es in Stickerei, Wirkerei oder Wandmalerei. Schon die Geübtheit und »Fixigkeit« des hier thätig gewesenen Malers spricht dafür, dass er in der Darstellung solcher weltlichen Historien wohlerfahren gewesen sein muss. Wie viele ähnliche Dekorationen mit Scenen aus den beliebtesten Dichtungen der Zeit mag er geschaffen haben auf den Burgen des Adels weit im Lande herum, ehe ihn der Ruf des landgräflichen Ministerialen in das Herrenhaus zu Schmalkalden führte, wo nun zufällig, durch eine freundliche Verkettung scheinbar höchst nachteiliger Umstände, dieses Werk seines flotten Pinsels als das einzige Zeugnis seiner Thätigkeit bis auf unsere Tage erhalten geblieben ist. Eine Anregung des auftraggebenden landgräflich-thüringischen Ministerialen durch die Pflege der Dichtkunst am Hofe seines Landesherren mag ja nicht ausgeschlossen sein, ist aber eben doch nichts mehr als eine Vermutung.

Auf die Jahre 1204 bis 1215 werden wir uns also nicht festzulegen brauchen. Aber in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts im allgemeinen werden wir auch durch andere Erwägungen verwiesen: Um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert tritt in der deutschen Handschriftenillustration neben die bisherige Art, die

[1]) Hermann starb übrigens erst 1217.



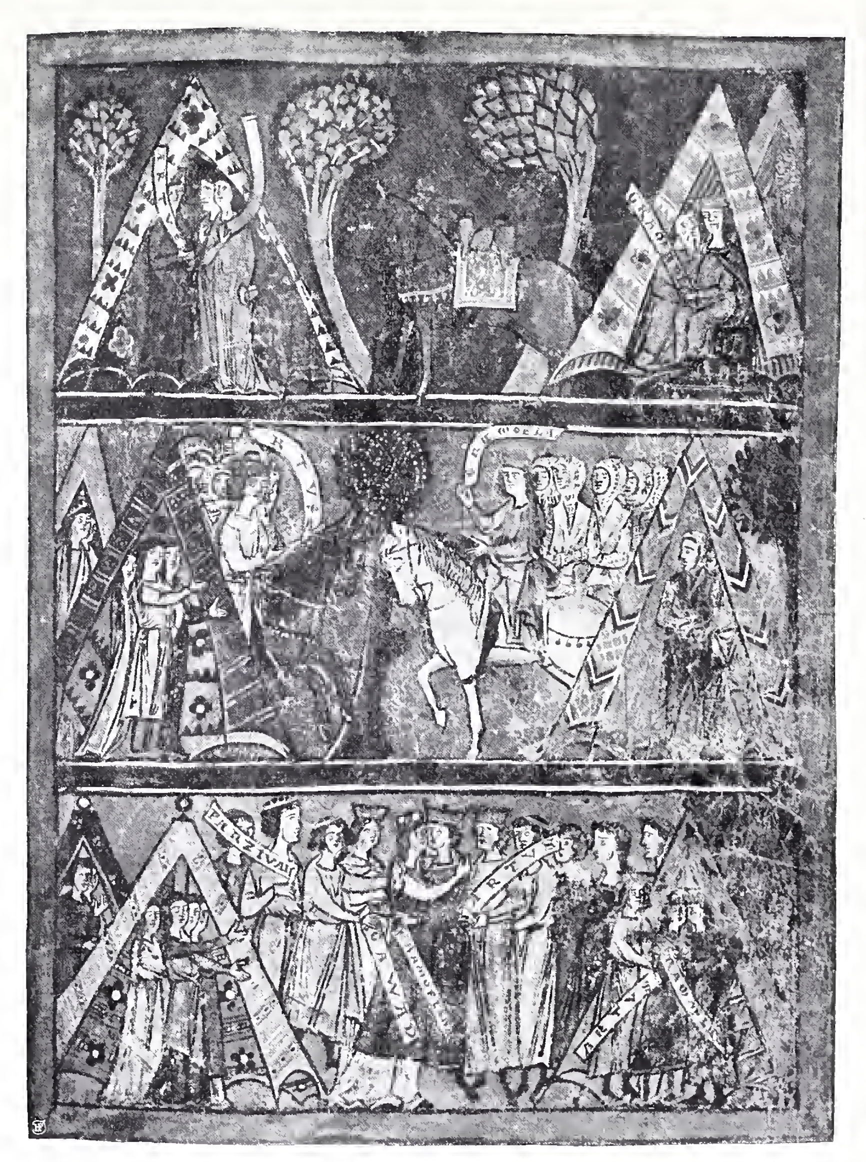


Abb. 8 und 9. Aus der Parzival-Handschrift der Münchener Hof- und Staats-Bibliothek.

Geräte und sonstige Gegenstände darzustellen, unverkennbar etwas Neues, nämlich die Darstellung solcher Dinge mit einer gewissen Ausführlichkeit und genrehaften Ausgestaltung. Unverkennbar ist von da an eine Freude an der Wiedergabe dieser Dinge um ihrer selbst willen. Es sind das die ersten Anzeichen einer neuen Gesamtauffassung der Kunst, die etwa hundert Jahre später zur völligen Zersprengung der mittelalterlichen Wiedergabe der Aussenwelt führte[1]). In den Schmalkalder Wandgemälden ist von dieser neuen Auffassung der Dinge noch wenig zu verspüren. Wohl ist die Wiedergabe der Waffen, der Aufzäumung und Tracht mit grosser Sorgfalt gegeben, wohl sind kostbare Decken und Gewänder, der Wechsel der Toilette, die seltsamen Kleider der Tafeldiener und Spielleute Zuthaten zu den Worten des Dichters. Aber das sind alles selbstverständliche Dinge, sie gehen noch nicht über das hinaus, was zur Verdeutlichung des Vorganges und der einzelnen Personen notwendig ist. Es ist noch nicht die Darstellung dieser Dinge lediglich um ihrer selbst willen, noch nicht die liebevolle genrehafte Ausgestaltung, die auch Beiwerk hinzufügt, was zur Erläuterung des Vorganges gar nicht mehr erforderlich ist, wie das um 1300 beginnt. Ein Maler um das Jahr 1300 würde die Scene am Zauberbronnen (4 und 15), oder die Klage am Totenbette Askalons (8), das Suchen nach Iwein (9), oder etwa das Zusammentreffen mit dem Waldriesen (3) ganz anders aufgefasst haben und würde sich diese günstigen Gelegenheiten nicht haben entgehen lassen, um seine Fertigkeit im Erfassen des gegenständlichen Beiwerkes mit innerem Behagen vor dem Beschauer zu zeigen. Auch aus diesem Grunde also dürfen wir wohl mit der Datierung unserer Bilder ein gut Stück vom Ende des 13. Jahrhunderts abrücken.

Stilistische Vergleiche sind in diesem Falle nur mit grosser Vorsicht anzuwenden, denn figürliche profane Wandmalereien des 13. Jahrhunderts besitzen wir sonst auf deutschem Boden nicht. Die ritterlichen Darstellungen in der Loggia dei Cavalieri zu Treviso (vgl. oben S. 75), die Schlosser in den Beginn des 14. Jahrhunderts setzt und ich lieber dem Ende des 13. Jahrhunderts zuweisen möchte, sind doch aus einer wesentlich grösseren Kunstauffassung heraus geschaffen, so dass sie zur Messung eines zeitlichen Abstandes von den Schmalkalder Bildern wenig zu gebrauchen sind. Die kirchliche Wandmalerei, von der wir ja aus dem 13. Jahrhundert eine ganze Reihe Denkmäler auf deutschem Boden besitzen, lässt sich

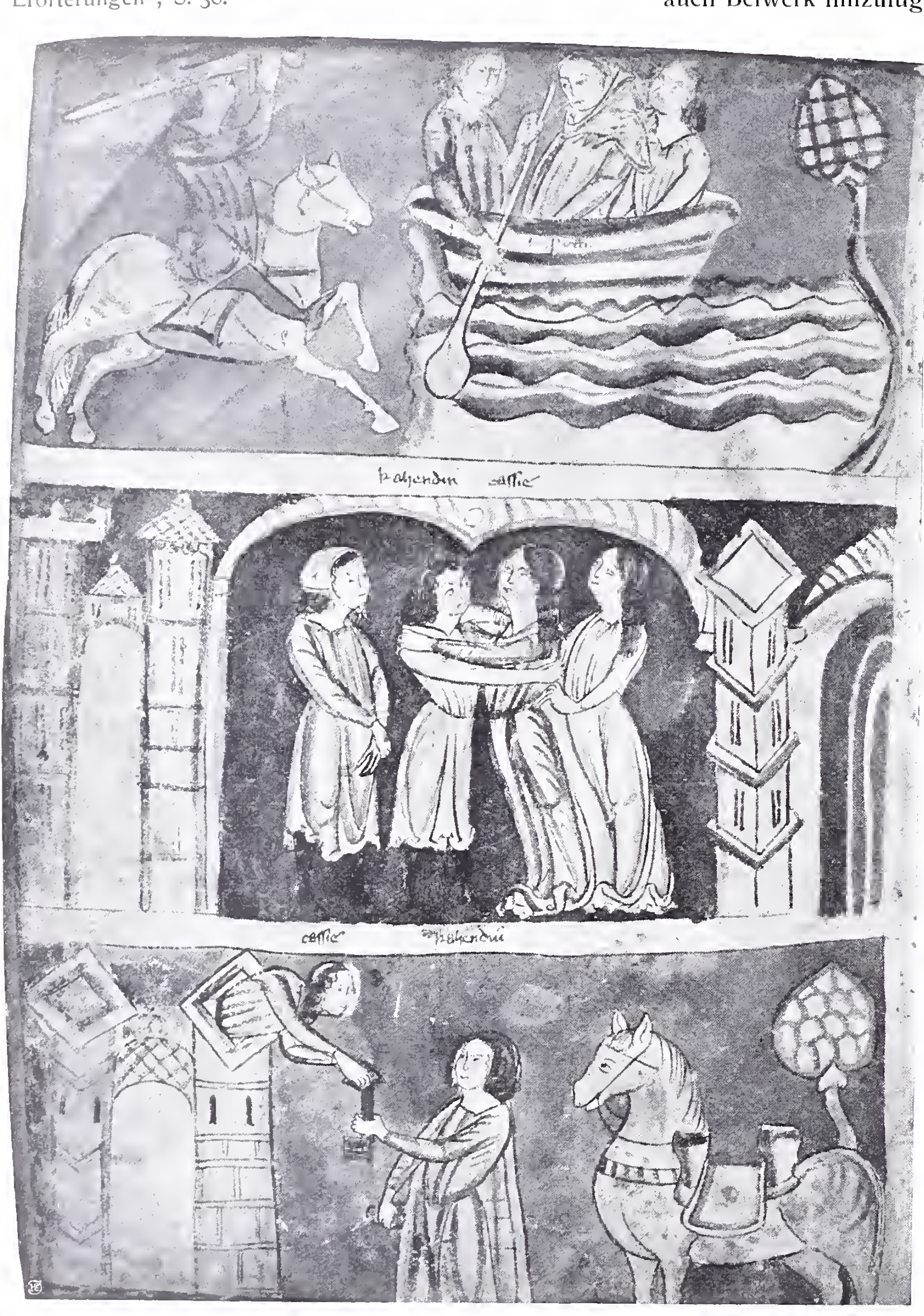


Abb. 10. Aus der Tristan-Handschrift in der Münchener Hof- und Staats-Bibliothek.

1) Vgl. dazu die Ausführungen von Kautzsch, Einleitende Erörterungen, S. 38.

nicht ohne weiteres zu Vergleichen heranziehen, weil hier das Schreiten in den alten gebahnten Geleisen der Tradition dem Künstler eine äusserliche Ueberlegenheit in Komposition und Formengebung verleiht, die leicht der auf ungebahnten Wegen vorwärts strebenden Profankunst gegenüber zu Fehlschlüssen verführt.

Das sicherste Vergleichungsmaterial bieten uns die *Illustrationen der weltlichen Handschriften*, insbesondere der Liederhandschriften, welche gleiche oder verwandte Stoffe behandeln, und dabei in derselben Weise um die künstlerische Bewältigung dieser neuen Gestaltenwelt zu ringen haben, wie die Wandmalerei in den Schlössern der ritterlichen Gesellschaft.

Es wurden ja gerade im 13. Jahrhundert zahlreiche Prachthandschriften der beliebtesten Romane mit bald mehr, bald weniger kunstvollem Bilderschmucke für den Privatgebrauch der höfischen Kreise hergestellt. Leider sind dieselben weder nach der sprachlichen noch nach der kunstgeschichtlichen Seite hin bisher gesammelt und übersichtlich zusammengestellt, was eine sehr verdienstliche und erspriessliche Arbeit wäre. Nicht einmal sicher datiert nach den neuesten Ergebnissen der Forschung sind die Mehrzahl von ihnen.

Auffallenderweise befindet sich nun unter den ziemlich zahlreich erhaltenen illustrierten deutschen Liederhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts keine einzige des Iwein. Abgeschrieben ist diese Dichtung oft genug worden, wie die Zusammenstellung der erhaltenen Handschriften in der Einleitung zu Henrici's Iwein-Ausgabe zeigt. Aber ein merkwürdiges Spiel des Zufalls hat es gewollt, dass von den doch sicher einst zahlreichen illustrierten *Pracht*handschriften dieses Romans nur eine auf uns gekommen ist, und diese hat lediglich ornamentalen Initialenschmuck. Es ist die älteste, die Giessener Handschrift (erstes Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts). Alle anderen erhaltenen Abschriften des Iwein sind geringe Dutzendware ohne Bilderschmuck.

Erfreulicherweise bietet aber eine *Parcivalhandschrift* der Münchner Hof- und Staatsbibliothek (Cod. germ. 19, Cimel. 28) nahe Berührungspunkte zu unserem Denkmal. Zunächst zeigen uns ihre in Deckfarbenmalerei hergestellten Illustrationen die Menschen ebenso gekleidet und bewaffnet, wie die Schmalkalder Wandbilder. Das deutet also schon darauf hin, dass der zeitliche Abstand zwischen beiden Denkmälern nicht allzugross sein kann. Sodann aber besteht auch eine unverkennbare künstlerische Verwandtschaft, von der die beiden Bildproben auf S. 117 wohl auch ohne ausführliche Erläuterung eine genügende Vorstellung vermitteln.

Allerdings ist unverkennbar, dass der Zeichner dieser Miniaturen der grossen Kunst der Zeit wesentlich näher steht, als der Schmalkalder Meister. Wie ganz anders weiss er — um nur dies hervorzuheben — eine grössere Anzahl Menschen um einen Mittelpunkt zu gruppieren, nötigenfalls auch in mehreren Reihen hintereinander, oder die Anteilnahme aller Umstehenden an dem Hauptvorgange zum Ausdruck zu bringen. Auch die Verteilung im Raume, die Grössenverhältnisse zwischen Mensch, Tier und Baum sind wesentlich besser, selbst eine gewisse, wenn auch geringe, Vertiefung im Raume ist erreicht. Alle Bewegungen sind lebhafter und freier und die Individualisierung der Gesichter und Gestalten wesentlich fortgeschrittener, als in Schmalkalden. Es ist vor allem eine gewisse Freizügigkeit der Kompositionsweise, die ihn aufs vorteilhafteste von der mehr engen und ängstlichen Art des Schmalkalder Meisters unterscheidet und deutlich erkennen lässt, dass dieser Buchmaler an weit besseren Vorlagen sich geschult hatte, als unser Wandmaler. Trotz alledem stehen diese Miniaturen auf derselben allgemeinen Entwicklungsstufe wie unsere Wandgemälde, eine nahe zeitliche Nachbarschaft wird nicht von der Hand zu weisen sein, wozu, wie schon erwähnt, ausserdem noch die genaue Übereinstimmung in Tracht und Bewaffnung kommt.

Auf derselben Bibliothek befindet sich eine andere Handschrift, deren Zeichner etwa die Vorbildung des Schmalkalder Meisters besass. Es ist ein reich illustrierter *Tristan* (Cod. germ. 51, Cimel. 27). Die eigentümlich geschwungenen Gestalten (vgl. die nebenstehende Bildprobe) [1], die architektonische Umrahmung und die Wiedergabe der Vegetation ist zwar verschieden von der Art unseres Wandmalers, aber die allgemeine künstlerische Verwandtschaft weist bestimmt auf eine ungefähr gleiche Entstehungszeit.

Beide Handschriften nun, der Parcival wie der Tristan, werden von der germanistischen Forschung aus sprachlichen Gründen noch in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts gesetzt [2]). Wir werden also auch diese Vergleiche dazu verwerten dürfen, die Entstehungsgrenze unserer Schmalkalder Bilder nicht wesentlich über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinauszurücken.

Endlich bleibt uns noch ein Mittel zur Datierung, das zuweilen recht genaue Anhaltspunkte zu ergeben vermag: *Tracht* und *Bewaffnung*. Dass diese hier als unbedingt zuverlässige Grundlagen zu verwenden sind, was bei gleichzeitigen kirchlichen Darstellungen durchaus nicht immer der Fall ist, wurde oben ja schon dargelegt.

An *Helmformen* treten nur zwei Arten auf, der oben flach geschlossene Topfhelm mit zwei wagrechten Augenschlitzen und ein einziges Mal (Scene 9) ein runder Eisenhut, der das ganze Gesicht frei lässt. Letzterer ist über mehrere Jahrhunderte verbreitet, der Topfhelm aber in dieser spezifischen, ganz einfachen Form mit der noch nicht geknickten halbrunden Ausbauchung vorm Gesicht und den doppelten Streifen oben, die den Oberteil ganz ähnlich einer modernen Kommismütze erscheinen lassen, ist eine Eigentüm-

---

1) Die Bildproben aus beiden Handschriften verdanke ich Herrn Dr. Hans v. d. Gabelentz. Ihm, sowie Herrn Dr. Arthur Haseloff, der mir in liebenswürdigster Weise sein reiches Photographienmaterial zum Vergleich zur Verfügung stellte, möchte ich auch an dieser Stelle herzlichst danken.

2) Vgl. Massmann, Tristan S. 591 und Lachmann, Wolfram 5 s. XXVII.

lichkeit der ersten Hälfte und der mittleren Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts. Ein Vergleich der Siegel, die ja immer für solche Fragen den zuverlässigsten Aufschluss geben, zeigt ganz deutlich, dass sich in den Jahrzehnten nach der Mitte des 13. Jahrhunderts diese Helmform allmählich verliert[1]).

Ungefähr das Gleiche gilt von dem dreieckigen *Schilde*, den die Reiter auf den Schmalkalder Wandbildern führen, nur dass diese Form schon vor dem 13. Jahrhundert mehrfach vorkommt. In den späteren Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts gestalten sich die oberen Ecken anders.

Die Fusskämpfer führen einen anderen, wesentlich grösseren, stark gewölbten Schild (Scene 9) mit abgerundeten oberen Ecken. Diese Form findet sich in Deutschland im 12. Jahrhundert und verschwindet ebenfalls in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Das verhältnismässig kurze, an der Spitze abgerundete *Schwert* mit breiter Parierstange und Kugelgriff, die einzige Form, die in Schmalkalden auftritt, findet sich zeitlich im wesentlichen parallel mit dem Topfhelm. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts wird die Klinge am Griffende breiter, an der Spitze ganz schmal[2]).

Die Haustracht der Männer und die Frauentracht sind in ähnlicher Form durch das ganze 13. Jahrhundert nachzuweisen. Feinere Einzelheiten sind nicht zu erkennen, deshalb ist von einer eingehenderen Verwertung dieser Anhaltepunkte Abstand genommen worden.

Wir dürfen aber wohl mit ziemlicher Bestimmtheit als Schlussergebnis unserer Untersuchung die zeitliche Umgrenzung aufstellen: erste Hälfte bis Mitte des 13. Jahrhunderts.

Damit wäre diesem nach so vielen Richtungen hin interessanten Bilderkreise seine zeitliche Stellung angewiesen. Gern wäre dies auch in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht mit derselben Ausführlichkeit geschehen und wären zur Abrundung der Arbeit die Verbindungsfäden nach den verschiedenen Hauptströmungen der deutschen Kunst des 13. Jahrhunderts und vor allem auch nach Frankreich hinübergezogen worden. Denn von dort kamen nicht nur die Stoffe der ritterlichen Romandichtung, sondern auch wesentliche Züge in der künstlerischen Verkörperung derselben. Nur auf Eines möchte ich hier im Vorbeigehen gleich hinweisen. Die Farbengebung gelb und rotbraun auf weissem Grunde, wie wir sie bei den Schmalkalder Wandbildern antreffen, entspricht durchaus einer bevorzugten Farbenzusammenstellung in den westfränkischen Gebieten um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert. Ich nenne nur die aus dieser Zeit stammenden bemalten Holzdecken im Museum zu Metz; die aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammende Bemalung des sog. Templerrefectoriums auf der Citadelle zu Metz; die ornamentale Einfassung der etwa gleichzeitigen Fresken in der Kirche S. Jacques-les-Guerets (Loire et Cher); dann aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts die interessanten Profanfresken im Turm „Ferrande" zu Pernes (Vaucluse), wo selbst die Überstreuung des weiss gelassenen Grundes mit roten Sternchen ganz ähnlich wie in Schmalkalden wiederkehrt. (Kopien der beiden zuletzt genannten Denkmäler in der Sammlung des Trocadéro zu Paris.)

Aber ich muss mir, da es an umfassenderen Vorarbeiten und vor allem an einer übersichtlichen Darstellung der Entwicklung der deutschen Malerei im 13. Jahrhundert noch mangelt, mit Rücksicht auf den Umfang eines Zeitschriften-Aufsatzes diese weiteren Ausführungen versagen und dieselben einer späteren zusammenfassenden Bearbeitung der Profankunst des 13. Jahrhunderts vorbehalten, für die noch so viele Schätze ungehoben liegen. Möchte inzwischen die vorliegende Einzelstudie an ihrem bescheidenen Teile dazu beitragen, die Fäden zwischen den beiden Schwesterwissenschaften etwas enger ziehen zu helfen, die sich gegenseitig gerade für diesen Zeitraum so wenig entbehren können, zwischen Litteratur- und Kunstgeschichte.

---

1) Um ein leicht zugängliches Handbuch zu nennen, verweise ich auf *Seyler*, Geschichte der Siegel: 1. Ludwig IV. von Thüringen 1219 (S. 262); 2. Graf Albert von Orlamünde 1224 (S. 154); 3. Gottfried von Hohenlohe 1235 (S. 372); 4. Pfalzgraf Berlewin 1242 (S. 344); 5. Herzog Walram von Limburg 1254; 6. Stadt Schwerin 1255 (S. 187). Als spätestes: 7. Herzog Friedrich von Lothringen 1286 (S. 131). Vgl. ferner die Siegel der österreich. Herrscher, Mitt. d. K. K. E. K. IX, 236—260, spez. Leopold d. Glorreiche (1208—30), Friedrich der Streitbare (1234—36), Hermann von Baden (1249—50). Vgl. ausser den bekannten Trachtenwerken vor allem *Demay*, le costume au moyen-âge d'après les sceaux, Paris 1880.

2) Vgl. z. B. Eberhard den Scherer von Tübingen 1293, Abb. Seyler S. 264.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.



SAMMLUNG GOTTSCHALD, LEIPZIG. P. HALM NACH ADR. v. d. VELDE RAD.



ALTE SCHULGASSE IN DÜSSELDORF



Eugène Burnand. Petrus und Johannes eilen zum Grabe Christi. Paris, Luxembourg-Museum.
Nach einer Photographie von A. Braun in Dornach.

DER MALER EUGÈNE BURNAND

VON C. DE MANDACH.

DER durch seine letztjährigen Ausstellungen in Berlin, Dresden und Köln in die deutschen Kunstkreise eingeführte Maler Burnand kann, trotz seiner schweizerischen Geburt und Erziehung der französischen Schule zugeteilt werden, ebenso wie der Basler Böcklin sich der deutschen Kunst anschliesst. Die engen Grenzen, die geographische Lage und die sprachliche Einteilung ihres Vaterlandes nötigt die Schweizer, ihre künstlerische Ausbildung auf dem Gebiete der Malerei und Skulptur im Auslande zu suchen. Trotz dieser Anlehnung an die nationale Kultur eines fremden Volkes behalten aber die echten Künstlernaturen den Stempel ihrer ursprünglichen Umgebung, und eine derartige Verschmelzung einheimischer Empfindungen mit erlernten Schulbegriffen fördert sowohl die Entfaltung ihrer Originalität als auch das vielseitige Verständnis, das sie ausserhalb ihres engeren Wirkungskreises erwecken.

Im Jahre 1850 wurde Eugène Burnand zu Moudon, einem niedlichen Städtchen des Kantons Waadt, geboren. Sein Vater, Oberst im eidgenössischen Heere, einnehmend und geistreich, genoss bei seinen Mitbürgern hohes Ansehen. Seine Mutter, deren edles Profil den Besuchern der Schulte-Ausstellung wohl noch im Gedächtnis bleibt, gesellte zu einer idealen Lebensauffassung ein feines Verständnis für den bei ihrem Sohn früh erwachten Kunsttrieb. Unter der elterlichen Obhut hatte Eugène Burnand Anlass, sein anerborenes Zeichentalent zu entwickeln. Während der Vater seinen Kunstsinn auf praktischem Wege durch Skizzieren reizender Landschaften und humoristischer Genrescenen übte, spornte die Mutter durch ihre rege Teilnahme das Talent ihres Sohnes an.

Bildet in den grösseren Centren die menschliche Gestalt häufig das erste Thema künstlerischen Nachdenkens, so ist es in der malerischen Schweiz die Landschaft. Im fruchtbaren Thal, dicht am Genfersee, wo er seine frühe Jugendzeit zubrachte, erlebte Burnand die ersten Natureindrücke, die sich später in seine tiefempfundenen Landschaftsstudien übersetzten. Das nahe Alpengebirge, welches seine damals in vollem Ruhme stehenden Mitbürger Diday und Calame verherrlichten, erschloss sich ihm in seinem unvergänglichen Glanze. Bald hatte er Gelegenheit Italien kennen zu lernen, da seine Eltern mehrere Jahre in Florenz verweilten. Hernach siedelte die Familie Burnand in eine Stadt der nördlichen Schweiz über; hier erweiterte sich sein Gesichtskreis unter dem Einfluss deutscher Kultur. Öftere Besuche in der Provence, wohin ihn Verwandtschaftsbande zogen, stellten vor seine Augen das sonnengebrannte Land Mistral's. Überall erfasste sein scharfer Sinn die Eigentümlichkeiten der Gelände und Lichterscheinungen. Ja, der Kontrast selbst zwischen den

verschiedenen Gegenden, die er kennen lernte, trug nicht wenig bei, ihm den intimen Charakter einer jeden erblicken zu lassen. Der Begriff des Gegensatzes muss entschieden auf unsern Maler sehr früh und tief eingewirkt haben. Wir werden sehen, dass er häufig zu diesem Mittel greift, um seinen Gedanken im Bilde Nachdruck zu verleihen.

Dem Wunsche seines Vaters entsprechend begab sich Burnand, nach Beendigung seiner Schulzeit, auf das eidgenössische Polytechnikum in Zürich, um daselbst durch das Studium der Architektur seine Zukunft zu sichern. Seine Neigung zur Malerei zeigte sich aber bald als unbezwingbar; er verliess die Hochschule und trat in das Atelier des Malers Menn in Genf als Schüler ein. Die damals ausgeführten Arbeiten liessen sofort in ihm das Temperament eines wahren Künstlers erkennen. Nach kurzer Zeit erreichte er Paris, wo seine hervorragenden Fähigkeiten im Atelier Gérôme's zur vollen Entwicklung heranreiften. Mehr als an den Lehrer, dessen Malweise seinem Charakter nicht zusagte, lehnte er sich an die Kameraden an, welche später mit ihm an der Gründung der Secession teilnahmen. Unter ihnen mag besonders Dagnan-Bouveret erwähnt werden, dessen gewissenhafte, auf reiner Naturbeobachtung und persönlicher ästhetischer Forschung beruhende Kunst dem Ziel unseres Meisters völlig entspricht.



Eugène Burnand. Die Feuerspritze.

Ein Ereignis von bedeutender Tragweite hatte für den Künstler seine mit der bekannten Malerfamilie Girardet geknüpften Freundschaftsbande zur Folge. Die hochbegabte Tochter von Edouard Girardet, dessen Genrebilder mit den Werken Vautier's oft wetteifern, wählte er sich zur Lebensgefährtin aus und fand seitdem in ihrer Teilnahme und Hingebung eine wohlthuende und fortdauernde Anregung.

Während Burnand die Winter über in Paris arbeitete, sah ihn seine Heimat zur Sommerszeit regelmässig wiederkommen. Als Landschafts- und Tiermaler erwarb er sich bald in der Schweiz einen Namen. Im Jahre 1879 entstand seine erste grosse Komposition, die *Feuerspritze* (Museum von Neuchâtel). Hier entfaltet sich die frühe Malweise Burnand's in ihrer ganzen Frische und lässt vor allem die Gabe erkennen, eine Landschaft gewissenhaft und zugleich künstlerisch darzustellen, die Charaktere scharf zu bezeichnen und das Leben in seinem Fluge wiederzugeben.

Fünfzehn Jahre später giebt uns der Künstler ein mächtiges Wandbild, das, von der *Feuerspritze* ausgehend, die erste Serie seiner Werke abschliesst. *Die Flucht Karls des Kühnen,* von Herman Grimm mit trefflichen Worten gekennzeichnet,[1]) ist die förmliche Übertragung des eben erwähnten waadtländischen Sittenbildes auf einen historischen Boden. Wie die *Feuerspritze* vorbeieilt, so rast der bei Murten geschlagene Burgunderherzog mit wenigen Begleitern durch einen mächtigen Tannenwald. Die naiven Insassen der *Feuerspritze* bewegte Besorgnis um das Unglück der Nachbaren, bei den einen kindische Überraschung, bei den anderen besorgte Vorsicht. Hier beherrscht Angst und Entsetzen vor der eigenen Gefahr den ganzen dahinsausenden Zug. Bittere Kränkung durchfurcht die Züge des besiegten Fürsten. Der im berühmten Porträt van der Weyden's lebhaft zuversichtliche Blick ist unter den Niederlagen starr geworden. Während im genannten Genrebild Burnand täglich gesehene Gewänder zu malen hatte, musste er sich hier in die Vergangenheit zurücksetzen. Die Waffen, Rüstungen, Kostüme des 15. Jahrhunderts hat er mit der Gewissenhaftigkeit eines Historikers wiedergegeben, was heutzutage um so schätzenswerter erscheint, als gewisse Geschichtsmaler sich allzu oft mit Bühnendekorationen befriedigen. Wie es Herman Grimm hervorgehoben hat, schärft der Kontrast zwischen den stillen Baumstämmen des Tannenwaldes und dem bewegten Bild des Vordergrundes den Eindruck der eiligen Flucht.

---

1) Siehe *Deutsche Rundschau* 1897 und *Fragmente* von Herman Grimm, Berlin und Stuttgart, 1900, pag. 570.

Blicken wir nun zurück in das Jahr 1883, so sehen wir Burnand in Versailles mit einem Bild beschäftigt, das den glücklich veranlagten Historienmaler ebenso deutlich verrät wie die später entstandene *Flucht Karls des Kühnen*. Das *Alter Ludwigs XIV.* hat unser Künstler in meisterhaften Zügen zu charakterisieren gewusst, indem er den müden König auf einem von zwei Lakaien bedienten Stosswagen im grossartigen Park Versailles daherfahren lässt. Die untergehende Sonne beleuchtet mit ihren letzten Strahlen das monumentale Wasserbecken, welches mit seinen in Erz gegossenen Statuen als einzig bleibender Zeuge der hier vorgeführten Scene das endende Zeitalter überleben wird.

So sehr dieses Bild unser Interesse zu erwecken vermag, der im folgenden Jahre gemalte *Stier* (Museum von Lausanne) bietet dem Künstler Stoff zu einer gesteigerten Kraftentfaltung. Wie in Versailles der grosse König eines Jahrhunderts, so erscheint uns hier der eigentliche Herrscher des schweizerischen Gebirges. Ein mächtiger Stier nähert sich dem steilen Abhang eines, das Lauterbrunnenthal überragenden Berges und stösst ein wildes Gebrüll aus gegen die einsamen Felsen und Gletscher, die ihn allein umgeben. Der Moment ist trefflich dargestellt. Man glaubt den Laut zu hören, dessen hallendes Echo das Thal durchbraust und mit dem Tosen der Gewässer die Stille der erhabenen Natur unterbricht. Seinen Zweck, die wilde Einsamkeit und übermenschliche Macht der Alpenlandschaft in einem imponierenden Bild zu veranschaulichen, hat der Künstler vollkommen erreicht. Die etwas spröde Tonfarbe des Gebirges sollte in den darauffolgenden Werken durch eine weichere Lichtbehandlung ersetzt werden. Schon das 1885 beendete Gemälde des Museums von Bern zeigt eine freiere Hand: Mit den auf der Alp zubereiteten Käsen beladen, führt der Hirte seine Herde auf steilem Pfade dem Thale zu.

Einige Jahre darauf malte unser Meister ein ähnliches Thema in Südfrankreich. Die *Descente des troupeaux* des Baseler Museums zeigt in Burnand einen ebenso gründlichen Kenner der südlichen Landschaft als der Alpenwelt. Ja, man könnte ohne Gefahr hinzufügen, dass die helle, sonnige Provence seine Aufmerksamkeit noch enger fesselt als die immerhin etwas düstere Alpenwelt; wir wären nicht überrascht, wenn ein Vergleich beider genannten Herdenbilder die Wendung voraussehen liesse, welche Burnand's Laufbahn nehmen sollte. Wie wir sehen werden, kehrte er sich, trotz des wachsenden Beifalls, den er als schweizerischer Landschafts-, Tier- und Historienmaler errang, einem Genre zu, das mit den im Süden erlebten Eindrücken in innigem Zusammenhange steht.

Eugène Burnand. Das Alter Ludwig XIV.

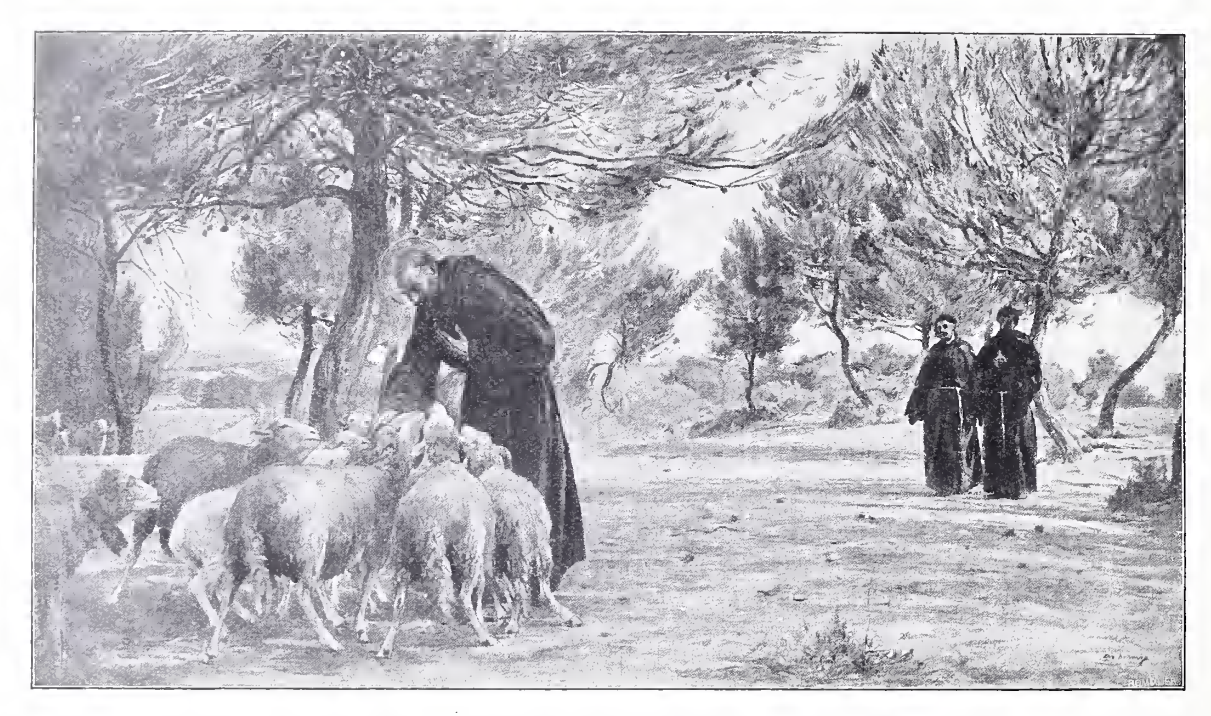
Unterdessen aber gaben ihm grössere Aufträge Gelegenheit, mit dem Hochgebirge Fühlung zu behalten. Das für die Weltausstellung in Chicago (1892) ausgeführte Alpenpanorama hatte er zu leiten. Die Ansicht der Wetterhornkette, welche er selbst bearbeitete, erhebt sich weit über den Bereich derartiger Unternehmungen und bietet ein untrügliches Merkmal lauteren Kunstsinnes. In dem seiner Zeit in Deutschland ausgestellten *Landmann* (1894), der bei der Sommershitze seine matten Ochsen heimführt, hat Burnand die Züge des ehrlichen Schweizerbauers verewigt. Dieses Bild, vereint mit der schon erwähnten *Flucht Karls des Kühnen*, mag den Abschluss der ersten Kunstweise Burnand's bedeuten. Das Werk aber, welches diese Periode am ehesten zu charakterisieren vermag, ist unzweifelhaft die Serie der Illustrationen zu *Mireille*. Die Beziehungen der herrlichen Schöpfung Mistrals' zu Homer sind von Hermann Grimm betont worden. Wirkten doch die fortwährenden Andeutungen auf die provencalische Natur, mit denen die Handlung verknüpft ist, auf den von der Landschaft Südfrankreichs im höchsten Grade eingenommenen Künstler dermassen ein, dass er ohne vorausgegangene Verständigung mit einem Verleger die umfangreiche Arbeit auf eigene Gefahr unternahm. Einmal vollendet fand

dieselbe sowohl beim Verfasser Mistral als auch beim Verlagshause Hachette in Paris solchen Anklang, dass eine illustrierte Neuausgabe *Mireille's* sofort beschlossen wurde und 1891 erschien.

So sehr das reiche Farbenbild als Ausdrucksmittel die blosse Zeichnung übertrifft, so verdient dennoch die zeichnerische Thätigkeit eines Künstlers um so eher Beachtung, als das auf den Federstrich beschränkte Verfahren ihn zwingt, seine Gedanken in zusammenfassender Sprache zum Ausdruck zu bringen und ihrem Hauptinhalte nach zu verwerten. Burnand hat sich dem Werk Mistral's innig angeschlossen und seine Aufgabe darin erblickt, die Poesie der Schöpfung in seinen Zeichnungen zu veranschaulichen. Gleich die erste Komposition, wo ein Greis die Heldenthaten seiner Jugendzeit in einem an Homer's Odyssee erinnernden Kriegslied preist, zeigt die feinen und echt künstlerischen Mittel, mit welchen Burnand seine Hauptfigur hervorzuheben vermag. Die Details stehen in richtigem Verhältnis zum Ganzen und sind dennoch mit Sorgfalt durchgeführt. Überall ist es dem Künstler geglückt, den Eindruck des hellen Lichtes, welches die südliche Luft durchstrahlt, zu geben, trotzdem die monochrome Zeichnung ein solches Unternehmen erschweren musste.

* * *

Um die Wendung zu begreifen, welche in letzter Zeit die malerische Thätigkeit Burnand's eingeschlagen hat, müssen wir einen Blick in das religiöse Leben des Meisters werfen. Von früh an unterzog er dasselbe dem Ideal des Christentums. Der wachsenden Entwickelung des Malers folgte diejenige des Christen auf dem Fusse. Diese Geistesrichtung, frei von ausschliessendem Pietismus, gesellte sich zur Ausübung des künstlerischen Berufes und wirkte auf die Laufbahn des Meisters wie ein Hebel. Ist es zu verwundern, dass sich in seiner Phantasie die sonnige Ebene Südfrankreichs mit den religiösen Eindrücken innig verknüpfte und ihn zu biblischen Darstellungen anspornte? Bevor er aber an eine derartige Aufgabe ging, deren Vollendung um so mehr Ansprüche an ihn stellen sollte, als er sich dabei sein Ziel höher aufsetzte, erprobte er sein Talent an einem auf die Legende des Franz von Assisi bezugnehmenden Bild (1895 vollendet). Die Versöhnung des Menschen mit der gottgeweihten Natur hat der Künstler meisterhaft in dem freundlichen Mönch dargestellt, welcher eine Schafherde segnet. Der warme Beifall, den dieses Bild in Künstlerkreisen fand, veranlasste denn auch Burnand, einen Schritt weiter zu gehen und seine Themata dem Evangelium selbst zu entnehmen.



Eugène Burnand. Aus dem Leben des heil. Franz von Assisi.

Der *verlorene Sohn* (1896), welcher zerknirscht vom Vater in einer beschatteten Allee empfangen wird, ist ein seelenvolles Stimmungsbild. Die Erniedrigung des Büssenden wirkt ergreifend im Gegensatz zu der hehren Gestalt des Vaters, der, in Weiss gehüllt, die Arme ausbreitet und mit freudiger Überraschung dem Sohn entgegeneilt. Alles, was den Eindruck des lauteren, das Vaterhaus umgebenden Glückes hervorbringen konnte, hat der Künstler in der idealen Landschaft zusammengefasst.

Die zwei Jahre später vollendeten *Jünger Petrus und Johannes,* welche zum Grabe Christi eilen, bezeichnen eine weitere Stufe der Entwicklung. Die



Nach einer Photographie von A. Braun, Dornach.

EUGÈNE BURNAND.
DER SCHMERZENSMANN.

im *Franz von Assisi* und im *Verlorenen Sohn* noch klein gehaltenen Figuren sind hier breit und gross behandelt. Ein wahres Charakterbild, in dem alle Aufmerksamkeit auf die Gesichter der Apostel konzentriert ist! Selten ist, seit Dürer, der Unterschied im Temperament beider Jünger so treffend in Gegensatz gebracht worden. Dabei beherrscht beide Gestalten die gleiche Spannung. Man glaubt sie vorbeieilen zu sehen. Wie bisher, ist der Künstler der Gefahr entgangen, durch eingehende Charakterisierung dem Bild die Bewegung zu nehmen.

Dieses Werk, das heute im Musée du Luxembourg in Paris zu sehen ist, wurde vom französischen Staat, zur Überraschung des bescheidenen Künstlers, am Tag nach seiner Aufstellung im Salon erworben. Eine Ehre sowohl für den Maler als auch für die Behörden, welche den Wert der, in ihrer Auffassung von den modernen Schöpfungen französischer Kunst ziemlich abweichenden Komposition sofort zu erkennen wussten!

Im *Schmerzensmann* (1898) giebt uns Burnand sein Christusideal. Die dieser Darstellung zu Grunde liegenden Worte des Propheten Jesaias (Kap. 53, 3—4) führen uns ab von dem Begriff des triumphierenden Erlösers und lassen die gepeinigte Gestalt des Opferlammes hervortreten. Der tiefblickende und erfahrungsreiche Künstler begnügt sich aber nicht mit einem Ecce Homo in der Art Carlo Dolci's, dessen Schönheit durch Merkmale äusserlichen Schmerzes vorübergehendes Mitleid einflösst; er wählt vielmehr zum Modell einen Kopf, in dessen durchfurchten Zügen sich moralische Qual einprägt. Die Stellung verrät Demut und sanfte Hingebung. Ein über den Knieenden gebreiteter weisser Mantel betont die Unschuld und die Immaterialität des Schmerzensmenschen im Gegensatz zur materialistisch aufgefassten Physiognomik. Wie wir sehen, wagt der Künstler von den allgemein geltenden Auffassungen abzuweichen, um seiner persönlichen Überzeugung Ausdruck zu verleihen.

Neben ihrer historischen Bedeutung haben für ihn die biblischen Scenen einen allgemeinen, ewig geltenden Sinn, der sich ohne genaue Wiedergabe der örtlichen Verhältnisse und geschichtlich bedingten Sitten malerisch entwickeln lässt. Wir sehen dies besonders im kürzlich zur Weltausstellung in Paris gesandten Bild der *Königlichen Hochzeit* (Evangelium Matthäi, Kap. 22, 1—10). Arme und Kranke werden zum glänzenden Festmahle geführt, welches die Grossen der Welt verschmäht hatten. Aus den Fenstern des Schlosses leuchten tausend Kerzen. Während vor dem Gebäude die anmutige Wirtin die zuerst Angelangten mit einem weissen Mantel, nach orientalischer Sitte, umhüllt, kommt im Vordergrund der Zug der Unglücklichen herbei, geführt von den Söhnen und Dienern des Schlossherrn. Wie ein Leitmotiv wiederholt sich in diesem Bilde der Gegensatz zwischen der armseligen Lage der Eingeladenen und dem festlichen Empfang, der ihnen beschieden wird. Wohlthätige Harmonie durchwaltet die Reihen der Herannahenden. Das Ganze beherrscht feier-

Nach einer Photographie von A. Braun, Dornach.

liche Weihe, den religiösen Charakter des Gemäldes betonend.

Unser Meister pflegt seine Kräfte nicht zu schonen. Unter die eben erwähnten Werke flechtet sich eine Reihe Porträte und Landschaftsbilder ein. In der Porträtkunst verbindet er mit richtiger Erkenntnis der hervorragenden Charakterzüge ein feines Massgefühl in der realistischen Darstellung. Die Brustbilder seiner Söhne, welche vergangenes Jahr in Berlin und Dresden ausgestellt waren, zeichnen sich durch ihre freie und schlichte Behandlung aus.

Wie die Illustrationen *Mireille's* die erste Periode dieser Laufbahn beherrschen, so können die Federzeichnungen zu Bunyan's *Pilgerfahrt des Christen* als ein bezeichnendes Werk der zweiten Manier des Künstlers betrachtet werden. Verherrlicht die provencalische Dichtung ein bestimmtes Land und Volk, so umfasst die naive Erzählung Bunyan's unter dem Gewand der Allegorie die Erlebnisse einer jeden christlichen Seele. Die Erweiterung des Rahmens gestattete hier dem Künstler, von den engen Grenzen des Schauplatzes, auf dem die Handlung sich abwickelt, abzusehen und die Inscenierung der Bilder unabhängig zu gestalten. Der englische Horizont, der dem Dichter vorschwebte, ist hier durch die klassische Landschaft Südfrankreichs ersetzt. Die Typen sind völlig frei gewählt. Wie sehr aber der Meister den Geist der Schöpfung sich angeeignet hat, beweist unter anderem das einstimmige Lob, das diesem Werk bei Anlass seiner Ausstellung in London gespendet wurde. Mit den früheren Illustrationen zu *Mireille* verglichen, zeigt es, neben der gleichen Sorgfalt und liebevollen Durchführung, einen bedeutenden Fortschritt. Die Komposition ist freier, belebter, grossartiger angelegt, der Strich sicherer, die Lichtwirkung reicher und der Sinn spricht noch deutlicher aus jedem Bild.

In Burnand's Adern fliesst warmes Blut. Seine staunenswerte Arbeitskraft spornt ihn an zu immer neuen Leistungen, die aneinander geknüpft eine mächtige Zahl ergeben und eine stets im Steigen begriffene Entwicklung darstellen. Aus diesem frischen Lebenszug erklärt sich die Vielseitigkeit seiner Werke und die inhaltsvolle Gedanken- und Seelenwelt, welche in denselben auflebt. Daher kommt ebenfalls die Neigung für bewegte Bilder, wie die *Feuerspritze*, die *Flucht Karls des Kühnen* und die *Jünger*. Unternimmt er aber ein Thema, wie der *Stier auf der Alp* oder der *Schmerzensmann*, so opfert er seine Vorliebe für äussere Bewegung auf, um das Leben der grossartig friedlichen Natur oder den edlen Ausdruck des vom Schmerze tiefgebeugten Menschensohnes in andächtig ruhiger Weise zu feiern.

Die Wahrheitstreue und Gewissenhaftigkeit sind ebenfalls Faktoren, welche das bisherige Schaffen Burnand's auszeichnen. Mag sich auch seine Kunstrichtung der französischen Pleinairschule anschliessen, sie trägt nichtsdestoweniger den persönlichen Stempel, den allein ein Meister seinen Werken aufzudrücken vermag.



E. Burnand. Das Land Beulah, in der Nähe des himmlischen Jerusalem.

DER SCHATZ DER ST. GEORGENBRÜDERSCHAFT ZU ELBING

VON E. VON CZIHAK.

EINES der vorzüglichsten Stücke mittelalterlicher Silberschmiedekunst, welche das Kunstgewerbemuseum zu Berlin besitzt, die Figur des drachentötenden heiligen Georg, stammt aus Elbing. Sie wurde seiner Zeit aus dortigem Privatbesitz erworben und dem Museum geschenkt. Etwa gleichzeitig wurde, insbesondere durch die Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung von 1876 bekannt, dass die St. Georgenbrüderschaft in Elbing im Besitz einer fast gleichen, etwas grösseren Wiederholung der Statue sowie verschiedener anderer hervorragender Silberarbeiten sei.

Die ältesten, aus dem 14. Jahrhundert stammenden Silberarbeiten, die sich im Ordenslande Preussen erhalten haben, weisen ebenso, wie die litterarischen Zeugnisse auf Elbing, als frühen Sitz einer solchen Kunstübung hin. In der Marienburg befindet sich ein nach wechselvollen Schicksalen dorthin gelangter kleiner silberner Feldaltar oder, richtiger, ein Reliquiar in Form eines Buches von 11 cm Breite und 18 cm Höhe, mit der Inschrift: thvsvnt drihvndirt jor vnde ach vnde achzig jor do lis machen bruder thile dagister von lorich hvskompthvr zvm elving dese thofil in vnser liven frowen here vnde der heiligen der heiligetvm hy in ist. Auf den Aussenseiten befinden sich gravierte Darstellungen unter spätgotischen Baldachinen: der Stifter kniet im Ordensmantel vor der sitzenden Maria mit dem Christuskinde, hinter ihm steht die hl. Barbara. Auf dem anderen Deckel ist Christus mit den Wundmalen und den Marterwerkzeugen abgebildet. Das Innere enthält eine grössere Anzahl (58) rechteckiger Fächer zu Reliquien und in erhabener Arbeit einerseits die Darstellung der Kreuzigung, auf der anderen Seite, in zwei Figurenreihen, oben wiederum den Stifter, vor Maria und Heiligen knieend, unten in Rundbogenfeldern zwei männliche und zwei weibliche Heiligen.[1]

Das Stück wurde der Überlieferung nach als Beutestück aus der Tannenberger Schlacht 1410 von Wladislaus Jagiello dem Dom zu Gnesen geschenkt und von dort im Jahre 1823 auf Veranlassung des Oberpräsidenten Theodor von Schön den Sammlungen des Schlosses Marienburg überwiesen.[1]

Älter als dieses Reliquiar ist ein mit 1379 bezeichneter Kelch der Pfarrkirche zu Nosberg bei Guttstadt im Ermlande[2]), der höchst wahrscheinlich auch Elbing zuzuweisen ist, da in jener Zeit Braunsberg (dessen Versorgungssphäre das Dorf ebenfalls zugerechnet werden könnte) allem Anschein nach in Bezug auf Goldschmiedearbeiten noch nicht leistungsfähig war und höchstens vereinzelte Goldschmiede aufzuweisen hatte[3]), falls deren Kunst überhaupt dort vertreten war. Dagegen wissen wir, dass es schon 1385 in Elbing ein Gewerk (Amt, officium) der Goldschmiede gab.[4])

Für Danzig reichen die Spuren des Vorkommens von einzelnen Goldschmieden bis 1357; die Entstehung eines Gewerks wird dort noch vor 1378 angesetzt.[5])

Ausserdem belehrt uns das sogenannte *Tresslerbuch* des deutschen Ordens, welches die Ausgaben des Ordensschatzmeisters auf der Marienburg von 1399 bis 1409 verzeichnet[6]), dass um die Wende

---

1) Büsching, Kunstblätter, hrsg. von Schorn. Stuttgart 1821. S. 332. — A. Hagen, Neue preuss. Provinzialbl. I, 4. 1847. S. 33 ff., mit Bez. auf Vosberg, Gesch. d. preuss. Münzen u. Siegel. Berlin 1843; eine Aussenseite daselbst abgebildet; desgl. bei Polkowski, Katedra Gnieżnienska. Gnesen 1874. Tfl. XXI.

1) J. Kohte, Kunstdenkm. d. Prov. Posen. IV. Rgbz. Bromberg. S. 95.

2) A. Bötticher, Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. IV. Ermland. S. 189 u. Tfl. X. Vgl. auch meinen Aufsatz in der Zeitschrift für christl. Kunst 1894: Über die kirchliche Kunst auf der Ausstellung von Geräten und Gefässen aus Edelmetall zu Königsberg.

3) Dem Goldschmiedegewerk der Altstadt Braunsberg wurde erst 1581 vom Rate eine Rolle erteilt und diese für die Neustadt später durch Bischof Cromer bestätigt. Original in der Stadtbibliothek zu Königsberg. — Unter den ältesten Gewerken von Braunsberg werden in einer Aufzeichnung von 1364 die Goldschmiede nicht genannt. Cod. dipl. Warm. II. No. 378. S. 391; dagegen findet sich in dem ältesten Bürgerbuche zu 1357 ein Johannes Goltschmit. Ist dies als Bezeichnung des Gewerbes und nicht als Familiennamen aufzufassen, so bleibt derselbe auf lange Zeit der einzige seines Zeichens. Ebenda. No. 305. S. 310.

4) M. Töppen, Elbinger Antiquitäten. H. III, 224.

5) Th. Hirsch, Handels- und Gewerbegeschichte von Danzig. Leipzig 1858. S. 312.

6) Hrsg. von Joachim. Das Marienburger Tresslerbuch der Jahre 1399—1409. Königsberg 1896.



Abb. 1. Silberstatuette des heil. Georg.
Aus dem Schatz der Elbinger Georgenbrüderschaft.

des 14. Jahrhunderts in Elbing ein Goldschmied Namens W i l l a m (William, Wilhelm) gelebt hat, dessen hervorragende Kunstfertigkeit für die Zwecke des Ordens und für die Hofhaltung des Hochmeisters in den Jahren 1309 bis 1404 vielfach in Anspruch genommen worden ist. Während die einheimischen Marienburger Meister mehr zu den gewöhnlichen Hausarbeiten verwendet wurden, erhielt Willam die besten Aufträge; er arbeitete Schüsseln und Köpfe (Trinkgeschirre) sowie andere silberne Gefässe (Karken) für den Hochmeister, vergoldete Beschläge zu Helmen, die als Geschenke an litauische Herzöge gingen; er gravierte Wappen und machte die unter dem Namen »Beyworffe« bekannten Gürtelgehängestücke für Messerhefte, die in den älteren Meisterstücken der niederdeutschen und Ostseestädte eine so grosse Rolle spielen und an denen die Goldschmiede ihre Kunstfertigkeit in durchbrochener und geschmelzter Arbeit zu zeigen hatten. Schliesslich verfertigte er für den Gebrauch der Kirche einen Kelch, eine Monstranz und ein grösseres Werk, einen Baum mit sogenannten Natterzungen[1]), das heisst einen das Muttergottesbild tragenden Baum, der als Stammbaum Christi gearbeitet und mit versteinerten Haifischzähnen behangen war[2]), vermutlich in Treibarbeit.

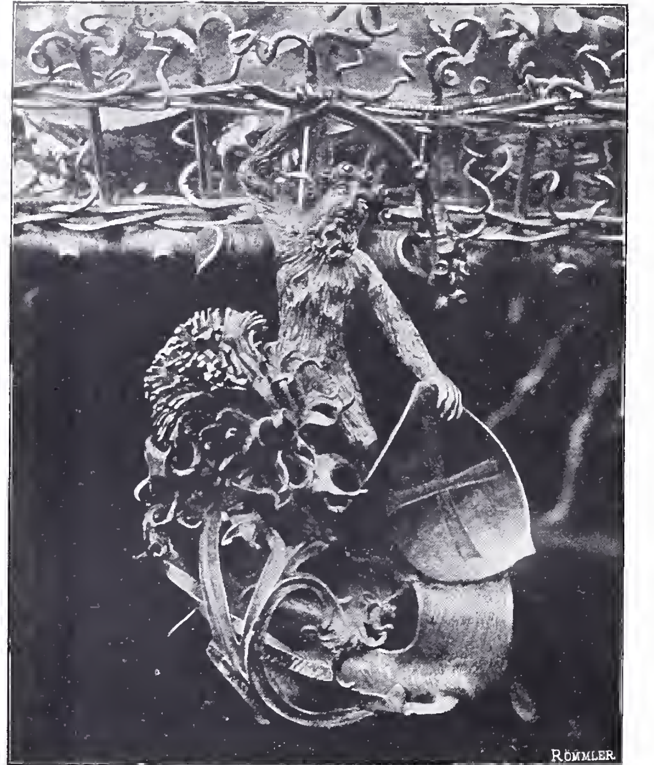
Man hat das Marienburger Reliquiar mit Meister Willam in Verbindung gebracht, allerdings ohne jeden Beweis. Der annähernden Gleichzeitigkeit halber hat man das Werk an den einzig

1) Natterzunge, der mittelalterliche Name für versteinerte Haifischzähne (glossopetra), die in Edelmetall gefasst und als Zierrat verwendet wurden. In Verbindung mit der Muttergottes und dem Stammbaum Christi angewendet wohl mit Beziehung auf die biblische Stelle: Semen mulieris conculcabit caput serpentis.

2) Ein Exemplar einer derartigen Arbeit hat sich im grünen Gewölbe zu Dresden, im Silberzimmer, unter Kat. No. 108 erhalten.

bekannten Künstlernamen geheftet. Aber da in Elbing 1385 bereits eine Innung der Goldschmiede bestand, so kann auch ein anderer, unbekannter Werksgenosse des Meisters Willam der Urheber sein. Für die Thatsache, dass im Ordensstaate zu Ende des 14. Jahrhunderts an verschiedenen Orten die Goldschmiedekunst blühte, ist ein weiteres Zeugnis die bereits 1395 auf dem Städtetag zu Marienburg erlassene Verordnung über die Stempelung des Silbers, durch die die Bezeichnung der Arbeiten mit dem Stadtstempel und dem Meisterzeichen vorgeschrieben wurde.

Diese Verordnung scheint allerdings nicht streng befolgt worden zu sein, denn wir finden an den aus dem 15. und dem 16. Jahrhundert stammenden preussischen Silberarbeiten meist gar keine Zeichen; höchst selten einzelne Buchstaben, die wohl auf Meisternamen zu deuten sind, während Stadtstempel vor dem 17. Jahrhundert fast gar nicht vorkommen.



Fuss der Statuette Abb. 1.

Zu dem Aufblühen der Goldschmiedekunst, wie sie das Bestehen eines Amtes der Goldschmiede in der Stadt Elbing voraussetzt, haben ausser der Nähe der prachtliebenden Hofhaltung der Hochmeister des deutschen Ordens zu Marienburg insbesondere die Aufträge der im 14. Jahrhundert entstehenden zahlreichen weltlichen Genossenschaften und geistlichen Brüderschaften beigetragen. Die letzteren werden im Ordenslande auf den Hochmeister Dietrich von Altenburg (1335—1341) zurückgeführt. Indessen ist daran zu erinnern, dass die deutschen Kolonisten, die aus Rheinland und Franken, aus Westfalen und den wendischen Ostseestädten nach Preussen zogen, den Drang des Mittelalters, sich in Genossenschaften zur Befriedigung ihrer kirchlichen, geschäftlichen und geselligen Bedürfnisse zusammenzuschliessen, schon aus ihrer Heimat mitbrachten. Eine nicht in Genossenschaften gegliederte Gesellschaft war für die damalige Auffassung undenkbar. Im fremden Land, von Gefahren umgeben und auf sich selbst gestellt, mochten die Anzöglinge noch mehr Veranlassung haben, durch den Zusammenschluss ihre Kraft und ihren Einfluss zu vermehren. Die frühesten Vereinigungen im Ordenslande sind sicher solche von Kaufleuten gewesen, die auf ihren Land- und Seereisen infolge gemeinsam zu überstehender Gefahren ein enges Zusammengehörigkeitsgefühl gewonnen hatten. Das religiöse Moment waltet bei ihrer Gründung vor und tritt zuvörderst in die Erscheinung durch Stiftung von Altären und Kapellen, meist auch eines Hospitals, welches alles regelmässig an den Namen des ritterlichen Beschützers der Reisenden und Seefahrer, des auch von dem deutschen Orden hochverehrten hl. Georg angeknüpft wurde. Für die geschäftlichen und geselligen Beziehungen der Genossenschaft war ein meist im Mittelpunkt des städtischen Verkehrs gelegenes gemeinschaftliches Haus, das *Compenhaus*, später der »*Artushof*« genannt, vorhanden. Der letztere Name kam auf, nachdem die preussischen Städte durch ihren Beitritt zur Hansa Beziehungen zu Flandern und England gewonnen hatten, in Nachahmung einer aus dem letzteren Lande stammenden ritterlichen Einrichtung. Auf diese Weise treten die nämlichen, bereits durch das Seelgeräte verbundenen Mitglieder der Brüderschaft auch als Teilnehmer am Hof (Hofbrüder) auf; die Bezeichnungen Artushof und Georgsbrüderschaft vermischen sich und werden durcheinander gebraucht. Und da dieselben vermögenden und einflussreichen Kaufleute auch meist am Stadtregiment beteiligt waren, so erhielt der Artushof bald den Charakter einer offiziellen, auch zu Repräsentationszwecken dienenden Einrichtung, bei der sich jedoch die ursprünglichen Besitzer oder Gründer, die Georgsbrüder, stets einen bevorzugten Platz, die beste Bank, vorbehielten. Andere Genossenschaften, wie die der Schiffer, Brauer, Krämer u. s. w., erlangten später Zutritt zum Artus- oder Junkerhof und hatten dort ihre besonderen, nach ihren Gewerks- oder Brüderschaftspatronen benannten Sitze oder Bänke. Dies ist die Entwicklung und die Einrichtung aller in den preussischen Städten vorkommenden Artushöfe. Schon 1310 wird ein solcher in Thorn zugleich mit dem Namen der Brüderschaft »St. Georgii zum Artushof« genannt. In Elbing wird 1319 und 1320 eine curia regis Arthus, 1327 eine societas regis Arthus erwähnt. An Stelle der jetzigen (1405 erbauten) Kirche zum hl. Leichnam bestand dort um 1360 eine Kapelle des hl. *Georg*; ein *Georgen*hospital, mit dem gleichfalls eine Kirche verbunden war, wird schon 1326 genannt. Ausserdem besass die Georgenbrüderschaft zu Elbing einen Altar in der Pfarrkirche St. Nicolai. Der ältere Artushof

lag in der Fischerstrasse und wurde um 1580 an den alten Markt, an die Ecke der Schmiedestrasse, verlegt.

Zur Ausstattung der Altäre und Kirchen hatten die Brüderschaften eigene Messgerätschaften notwendig, die nach kirchlicher Vorschrift aus Edelmetall sein mussten. Schenkungen frommer Wohlthäter der Vereinigung an kostbaren Reliquiaren, kirchlichem Bildwerk u. dergl. waren nichts Seltenes. Aber auch für die Einrichtung des Hofes und der Bänke verlangte der steigende Wohlstand bald silbernes Trinkgeschirr anstatt des hölzernen oder zinnernen. So kam es, dass durch die Brüderschaften und Genossenschaften der Edelschmiedekunst viele Aufträge zuflossen. Nur in seltenen Fällen haben sich, da die Vereinigungen längst untergegangen sind, derartige Werke erhalten. Dass eine — allerdings noch heute bestehende Brüderschaft — *hervorragende* Stücke ihres ehemaligen Besitzstandes in die Gegenwart herübergerettet hat, verleiht diesen einen ganz besonderen Wert. Ihnen wollen wir uns nunmehr zuwenden. Es sind:

1. *Die Statue des hl. Georg.* Abb. 1. Reliquiar in Gestalt einer Vollfigur, 46 cm hoch. Gewicht 2370 gr. Die Figur ist aus Silberblech getrieben, das zum Teil blank poliert, zum Teil weissgesotten ist — falls die letztere Behandlung nicht einer Auffrischung neueren Datums zuzuschreiben ist — und zeigt an einzelnen Stellen Ziervergoldung und Verwendung von bunten Glassteinen. (Diadem des Heiligen.) Der Ritter, eine jugendliche Gestalt, in der Plattenrüstung des 15. Jahrhunderts, hält in der erhobenen Rechten das Schwert und holt zum Schlage aus gegen den sich am Boden windenden Drachen, in dessen geöffneten, ihm zugewendeten Rachen er den mit dem Kreuz (Ordenskreuz?) bezeichneten Tartschenschild stösst. Die Scene ist auf einen bewachsenen und mit allerlei Getier belebten Hügel verlegt, der von einer geflochtenen durch eine Gitterthür verschlossenen Hürde (sogenanntes Hakelwerk) umhegt ist. Die ganze Gruppe wird durch drei phantastische, behaarte wilde Männer getragen, die aus einer krausen, an distelartige Bildungen erinnernden gotischen Blattranke hervorwachsen, in der Rechten unbehauene Äste schwingen und in der Linken Schilde mit dem gleichen, über Eck gestellten Kreuz (Georgs- oder Ordenskreuz) halten. Am Rande des Hügels ist eine ovale, von einem durchbrochenen, mit Korallen und Glassteinen besetzten Rande eingefasste und durch eine Glasplatte verschlossene Reliquienkapsel eingefügt, die innen eine gravierte Darstellung (Mutter Gottes mit dem Christuskinde) enthält.

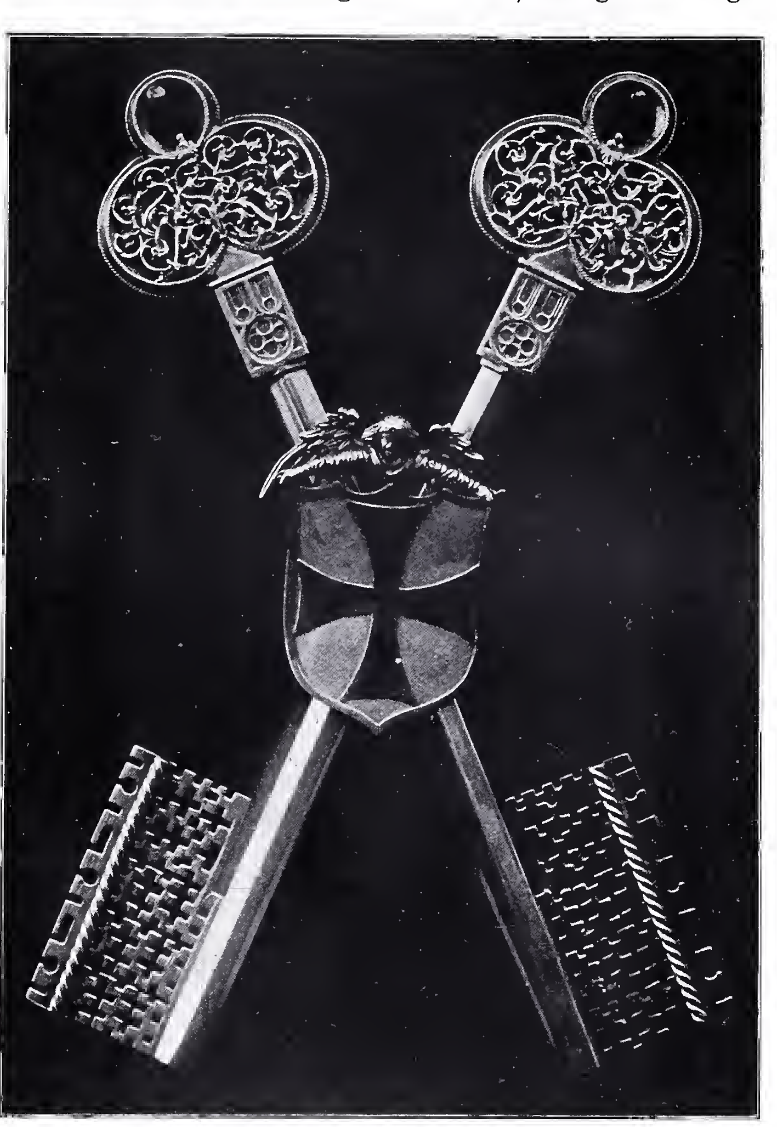


Abb. 2. Gekreuzte Schlüssel aus Silber. Aus dem Schatz der Elbinger Georgenbrüderschaft.

Die technische Ausführung der Treibarbeit ist künstlerisch hochvollendet; mit liebevoller Sorgfalt ist das ganz naturalistisch gebildete Gehege und der Hügel mit seinen Pflanzen und dem Getier gearbeitet. Aber auch das Figürliche zeigt die volle Beherrschung der gotischen Bildungsgesetze und lässt, bei gleicher Gewissenhaftigkeit der Ausführung, sogar eine gewisse Lebendigkeit in der Schilderung des Vorgangs erkennen. Die körperlichen Verhältnisse sind, vielleicht mit Ausnahme des etwas zu grossen Kopfes, wohl geraten; die Körperhaltung ist allerdings durch die gotische Tradition und die Vorbilder anderer Heiligenfiguren beeinflusst. Das von einer Lockenfülle umgebene

Haupt des Heiligen ist unbewehrt und trägt nur ein diademartiges Kränzlein mit einer Glassteinagraffe. Mit ungemeiner Sorgfalt ist die Rüstung gearbeitet; sie kann fast als ein Modell angesehen werden, das jeden Niet der Platten, die Bewegungsmechanismen der Ellenbogen- und Kniegelenke, die Handschuhe und das unter der Plattenrüstung getragene Kettenpanzerhemd erkennen lässt. Jedenfalls stehen wir vor einem künstlerisch und technisch hoch entwickelten Können; das Stück kann unbedenklich zu den allerbesten aus der Hinterlassenschaft des 15. Jahrhunderts gezählt werden.

Keine Urhebermarke verrät den Meister; auch keine Stadtmarke ist an der Figur auffindbar. Das letztere ist allerdings nach den oben gemachten Bemerkungen nicht weiter auffällig. Es ist kein Zweifel, dass das Stück aus Elbing stammt, auch höchst wahrscheinlich dort gearbeitet und niemals aus der Stadt herausgekommen ist. Seine Geschichte lässt sich allerdings nur bis zu dem Zeitpunkt am Anfang des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen, wo die Georgenbrüderschaft die Figur erwarb. Sie kaufte diese am 20. September 1811 von dem als Elbingischer Geschichtsschreiber bekannten Abraham Grübnau um 900 Gulden in Anrechnung auf eine ihr von diesem geschuldete Summe von 630 Gulden.

Was indessen kaum einen Zweifel an der Elbingischen Herkunft des Stückes lässt, ist seine bereits erwähnte fast vollständige Übereinstimmung mit der gleichfalls aus Elbing stammenden Georgsfigur des Berliner Kunstgewerbemuseums, die dieses in den 1870er Jahren in zweiter Hand aus dem Besitz des



Abb. 3. Der grosse Willkommen der Elbinger St. Martins(Georgen)brüderschaft.

Gerichtsrates Kaninski erhielt. Diese Replik ist etwas kleiner, als die noch heute in Elbing befindliche Figur, 31 cm hoch[1]) und zweifellos identisch mit einer Georgsfigur, die 1652 nebst anderem Kirchensilber in einem Mauerschrank der dem hl. Georg geweihten Kirche des gleichnamigen Hospitals gefunden wurde und deren Höhe zu einem Fuss angegeben wird. Die Beschreibung, die der Berichterstatter von dem Stück liefert, stimmt zwar nicht in allen Stücken genau überein[2]), was indessen nur aus

1) Kleine Abbildung bei J. Lessing, Gold und Silber. (Handbücher d. Kgl. Museen zu Berlin. 1892. S. 44.)

2) M. G. Fuchs, Beschreibung der Stadt Elbing und ihres Gebietes. Elbing 1818 bis 1832. Bd. III. S. 41 ff., spricht von einem Ritter Georg zu *Pferd,* der die aufgehobene *Lanze* in den Rachen des Lindwurms stossen will. Er bezieht sich dabei auf eine Abbildung der Statue in einer handschriftlichen Elbinger Chronik (Gotsch. Mscr. 4,68), die jedoch *eine mit dem Berliner Stück völlig übereinstimmende Fussfigur* zeigt. Übereinstimmend mit der Berliner Statue und gleichzeitig abweichend von der im Besitz der Elbinger Brüderschaft befindlichen Figur sind ferner Schwert und Scheide, die beide krumm gebildet sind; ebenso der Schweif des Drachen, der sich in die Höhe ringelt und die Lanze, die geknickt am Boden liegt. Das Wappen erklärt Fuchs für das der Neustadt Elbing, was nach der Beschreibung dieses Wappens (ebenda Bd. I, 185) nicht stimmt.

Aus dem vorher genannten, 1770 geschriebenen Manuskript von Gotsch geht (3, 163) hervor, dass die genannte St. Georgsfigur mit anderem Kirchensilber 1564 des Ausbruchs der Pest halber in dem betreffenden Mauerschrein geborgen wurde. Soweit lässt sich also die Berliner Statue zurück verfolgen.

mangelnder Aufmerksamkeit des wahrscheinlich gar nicht nach eigener Anschauung arbeitenden Schriftstellers zu erklären ist, dem es bloss um die historische Thatsache des Fundes zu thun war. Die Figur wurde bis 1773 bei der Kirche zu den heiligen drei Königen aufbewahrt und in diesem Jahre für 55 Thaler 42 Groschen an den Vorsteher dieser Kirche, Christian Gottlieb Wulff, verkauft. Seine Initialen C. G. W. sind noch heute auf dem Schilde des Heiligen zu lesen.

Nahe verwandt mit beiden Figuren, jedoch etwas später anzusetzen ist die mit 1507 bezeichnete, grosse silberne Statue des hl. Georg im Besitz der Schwarzhäupter-Gesellschaft zu Riga, eine Lübecker Arbeit. (Höhe 705 mm, Gewicht 5675 gr; abgebildet Kunstgewerbebl. N. F. 8. Jahrg. 1897. S. 118 und Katalog der Ausstellung zum X. archäol. Congress zu Riga, 1896. S. 234. Nr. 1255.) Bei den engen Beziehungen Elbings zu Lübeck einerseits und dem nachweisbaren Verkehr des Elbinger und des Rigaer Goldschmiedeamtes [1]) andererseits ist ein Zusammenhang der genannten Stücke sicher anzunehmen.



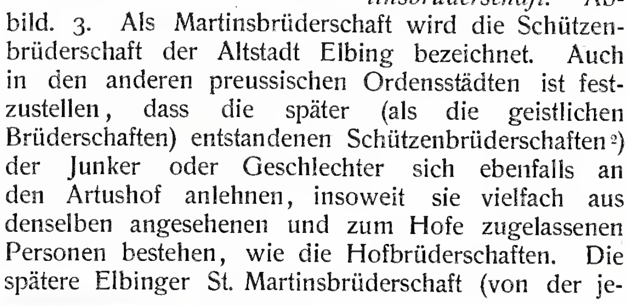
Abb. 4. Der heil. Martin.
Deckelbekrönung des Elbinger Willkommenpokals.

2. *Die gekreuzten Schlüssel.* Abbild. 2. Zwei aus Silberblech gearbeitete, gekreuzte, dekorative Schlüssel aus den Zeiten der ausgehenden Gotik; an ihrem Kreuzungspunkt ein Schild mit dem Georgs- (oder Ordens-)kreuz, das ein darüber befindlicher Engel mit ausgebreiteten Armen hält. Ende des 15. Jahrhunderts. Die Griffe sind dreipassartig, mit einem Füllwerk von sehr krausem, durchbrochenen, jedoch charakterlosen Laubornament gebildet; unmittelbar unter den Griffen ein Halsansatz aus Masswerkformen im Relief. Der Bart ist ziemlich lang und besteht aus einer Reihe von verwickelten Durchbrechungen, wie ihn die komplizierten Eingerichte der Schlosser-Meisterstücke jener Zeit verlangten; der Schaft ist polygonal. Gewicht 630 gr.

Über die Bestimmung des Stücks kann nach dem, was wir über ein ganz ähnliches, im Kunstgewerbemuseum zu Königsberg befindliches wissen [1]), nur angenommen werden, dass dasselbe ein Wahrzeichen der aus den frühesten Zeiten herrührenden Hofgewalt der Georgsbrüderschaft über den Artushof bildete und einstmals die Georgenbank daselbst schmückte, ebenso wie die Königsberger Schlüssel, über einer Kanne prangend, das Wahrzeichen des den Mälzenbräuern zustehenden Kannenwinkels, der vornehmsten Abteilung des dortigen altstädtischen Junkerhofes oder Artushofes bildeten.

Über ihre Geschichte, insbesondere über ihre Erwerbung durch die Georgsbrüderschaft ist nichts bekannt. Sie werden zum erstenmale im Jahre 1592 gelegentlich einer Erneuerung durch zwei Goldschmiedegesellen erwähnt. Was von ihrer Herkunft aus dem Deutsch - Ordenschloss in Elbing, bei dessen Erstürmung sie geraubt worden sein sollen, erzählt wird, ist in das Gebiet der Fabel zu verweisen.

3. *Der grosse silberne, vergoldete Willkommen der St. Martinsbrüderschaft.* Abbild. 3. Als Martinsbrüderschaft wird die Schützenbrüderschaft der Altstadt Elbing bezeichnet. Auch in den anderen preussischen Ordensstädten ist festzustellen, dass die später (als die geistlichen Brüderschaften) entstandenen Schützenbrüderschaften [2]) der Junker oder Geschlechter sich ebenfalls an den Artushof anlehnen, insoweit sie vielfach aus denselben angesehenen und zum Hofe zugelassenen Personen bestehen, wie die Hofbrüderschaften. Die spätere Elbinger St. Martinsbrüderschaft (von der je-



[1]) Im Stadtarchiv zu Elbing befindet sich eine Kundschaft vom Jahre 1482, ausgestellt von dem Rigaer Goldschmied Philippus Hesske namens des dortigen Goldschmiedeamtes für den Goldschmiedegesellen Balthasar Sivera, der sich in Elbing niederzulassen beabsichtigte.

1) Abgebildet bei Bötticher, a. a. O. Bd. VII., Königsberg, S. 218.

2) Ihr Ursprung wird in Preussen auf den Hochmeister Winrich von Kniprode zurückgeführt.

doch nicht feststeht, dass sie mit der vorher genannten Schützenbrüderschaft identisch ist) wurde 1580, nachdem der neue Artus- oder Junkerhof fertig geworden war, gegründet. Sie bildete eine besondere Bank auf dem Artushof, die bis 1692 bestand, in welchem Jahre sie sich, wahrscheinlich aus Mangel an Mitgliedern, mit der Georgsbrüderschaft vereinigte. Auf diese Weise gelangte der St. Martins-Willkommen an die St. Georgsbrüderschaft; die letztere besass auch ihren eigenen silbernen Willkommen, über dessen Verbleib jedoch nichts bekannt ist.

Die St. Martinsbrüderschaft hatte sich zuerst mit einem hölzernen Willkommen, an dem silberne Schilde hingen (vergl. nachstehend unter 4.), begnügt. Im Jahre 1604 wurden durch eine Sammlung unter den Brüdern zur Anschaffung eines silbernen Willkommens 161 Mark 16 Groschen zusammengebracht und der Pokal bei dem in Danzig wohnenden Nürnberger Händler und Juwelier Hans Kretzer[1]) bestellt. Unter dem 3. Juli 1606 wurden an Kretzer für den 25 Mark und 22 Skot wiegenden Willkommen nebst dem Futter gezahlt: 624 Mark 5 Groschen, das Skot[2]) zu 20 Groschen gerechnet.

Die Lieferung durch einen in Danzig wohnenden Juwelier hat zu der lange verbreiteten, irrigen Annahme geführt, dass das Stück eine Danziger Arbeit sei.

Der St. Martins-Willkommen stellt sich als ein ungewöhnlich reiches und prächtiges Goldschmiedewerk der schon zum Barock sich neigenden deutschen Spätrenaissance dar. Seine Höhe beträgt ohne Deckel 61, mit diesem 87 cm; sein Gewicht 4945 Gr. Der Aufbau des aus einem schlanken Fuss über gewölbter, kreisförmiger Fussplatte sich entwickelnden dreiteiligen Gefässkörpers zeigt elegante, durch die Buckelung und aufgesetzte Gusszierate belebte Profilierungen. Über dem mit je vier kreisförmigen Spiegelbuckeln und ovalen, gewölbten Reliefmedaillons gezierten Hauptcorpus befindet sich ein stehender, mit Ornamentgravierung versehener Lippenrand; dem Hauptkörper folgt ein niedriges Unterglied mit einer Reihung von Perlenbuckeln; sodann ein gerader Fries mit leichtem, getriebenen Relief von Fruchtschalen, Füllhörnern, liegenden Flussgöttern und Vögeln und unter diesem ein kleineres Corpus mit Spiegelbuckeln und angehefteten, geflügelten Sirenengestalten. Der Schaft ist vollständig in ein Gewirr von ornamentalem Geranke und dekorativen Figuren aufgelöst; er scheint ausserdem nicht ganz in der ursprünglichen Form erhalten zu sein, denn seine untersten Glieder, unmittelbar vor dem Übergang in den in gleicher Weise wie soeben beschrieben verzierten Wulst über der Fussplatte zeigen sowohl eine andere Hand und andere Formen der Arbeit, als auch eine — bei dem sonst durchweg (in horizontalem Sinne verstanden) vierteiligen Stücke — auffällige Dreiteilung in der Anbringung der Besatz-Ornamente.

Die Fussplatte zeigt wieder, wie das Hauptcorpus einen Wechsel von kreisförmigen Spiegelbuckeln und ovalen Reliefbuckeln; ebenso der Deckel, mit dem einzigen Unterschiede, dass die Buckelungen wegen des geringeren Umfanges der Glieder bei ihnen kleiner ausgefallen sind. Über der gewölbten Deckelfläche erhebt sich auf einem gebuckelten Knauf, getragen von durchbrochenen Figurenstützen, eine Platte, welche als Bekrönung eine Gruppe, den hl. Martinus zu Pferde, dem Bettler seinen Mantel mit dem Schwerte zerteilend, zeigt. Diese Gruppe ist in ihrem Aufbau und in ihrer Durchführung zu den besten Teilen des Werkes zu rechnen; sowohl die gepanzerte Reitergestalt des Heiligen, wie das Pferd mit seiner reichen Aufzäumung sind von edelster, in schöner Bewegung gehaltener Bildung. Abbild. 4.

In den Reliefs der zwölf ovalen, gewölbten Medaillons des Corpus, des Deckels und des Fusses ist die Legende des heiligen Martinus behandelt; im Innern des Deckels findet sich, auf eine vergoldete Platte graviert, eine gereimte Erläuterung der Vorgänge, wahrscheinlich einem im Umlauf befindlichen Legendenbuch entnommen und anscheinend nicht in allen Punkten mit den Darstellungen des Reliefs übereinstimmend.[1]) Die Reihe beginnt mit den vier grössten Medaillons des oberen Corpus; die Deutung

---

1) Hans Kretzer (auch Kratzer), Jubilierer von Nürnberg, kommt als Danziger Lieferant für den preussischen Herzogshof in der Zeit von 1588 bis 1619 vielfach vor, u. a. im Kgsbg. Staatsarchiv, Ostpreuss. Folianten Nr. 13505 (1588); Fol. 13515 (1604) Bl. 9; Fol. 13517 (1606) Bl. 18; Fol. 13530 (1619) Bl. 152. Er liefert: durchbrochene vergoldete Schalen, Armbänder, vergoldete Becher. Er bewarb sich später um die Verleihung des Danziger Bürgerrechts, gehörte jedoch dem dortigen Goldschmiedegewerk niemals an.

2) Die preussische Mark, als Silbergewicht = 13/16 kölnische Mark = 190,58 Gr., wurde in 24 Skot eingeteilt. 1 Skot = 7,841 Gr., 25 Mark und 22 Skot ergeben rechnungsmässig ein Gewicht von 4949,18 Gr.

1) S. Martin war eins Rittern Sohn | Hernach ein Bischop zu Thuron | In Frankreich gantz und gar ergeben | Der christlichen Lehr, thet darnach leben | Schaw zwelfferley Histori fein | Von ihm an disz Trinckgschirr gmacht sein | 1. Als wie er hab getheilet mit | Ein Stück seins mantels den Er gschnit | 2. Einem Bettler nackend vnd blos, | Christo gefiel wol die gutthat grosz. | 3. Mit dem Keiser Juliano | zog Martinus in streit aldo | schawt on Wehr und Waffen Er aufrafft | Alle die Feinde durch Christi Krafft. | 4. Beim Bischof Hilario Er | gewest Erlitten sehr viel beschwer | Von Strassenräubern jn dem Wald | Si hatten in schier zerschlagen bald. | 5. Der Teuffel sich ihm widersetzt | bliebe doch von ihm vnverletzt. | 6. Von Christo Martinus nidt weicht | deszwegen mã ihn mit Ruthen auffstreicht. | 7. Ein vergifft Kraut er Essen thet | das Gifft must weichen durchs lieb Gebet. | 8. Ein Mann starb, war noch one Tauff | den weckt Martinus vom Toden auff. | 9. Auch ein Altar sah er dabey | hört er ein abenthewrlich geschrey. | 10. Vnd weil dahin gros Walfartn war | hiesz er einreisen den Altar. | Sagt man soll Jhesum Christ allein | Vleissig ehrn vndt anbetten fein. | 11. Da auch verbrent war ein abGott | Kombt ein haws dabei in grosz not | Martinus gegen die brunst sich stellt | alszbaldt das Fewr jnnehellt. | 12. Erweckt auch einr Frawen Sohn | die lobte Gott im himmels thron. | etc. Dergleichen mehr historien viel | find man, So man nachsuchen will | nu wer daher austrinckt betracht | disz gschirr, nems woll in acht.

ergiebt sich nach der Darstellung des Lebens des hl. Martinus bei Reinkens[1]) wie folgt:

I. Reihe des Corpus; grosse Medaillons.

1. Martinus teilt seinen Mantel mit dem Schwerte und bekleidet einen Armen.
2. Martinus sieht im Traumgesicht Christus angethan mit dem halben Mantel. Der Herr fordert Martinus auf, ihn zu betrachten und zu prüfen, ob dies nicht sein Mantelstück sei. Als Martinus ehrfurchtsvoll schweigt, spricht der Herr zu der ihn umgebenden Engelschar: Martinus, obgleich erst Katechumene, hat mich mit diesem Gewande bedeckt.
3. Martinus erklärt dem Cäsar Julianus, dass er den Kriegsdienst verlassen und Christi Ritter werden wolle. Da an seiner Tapferkeit gezweifelt wird, erbietet er sich, dem Feinde ohne Waffen gegenüber zu treten.
4. Martinus reist von Poitiers, wo er bei dem heiligen Bischof Hilarius zu Besuch weilte, nach seiner Heimat Sabaria in Pannonien und wird unterwegs von Räubern gefangen. Einer derselben hatte schon die Streitaxt erhoben, um ihm den Kopf zu spalten, als ein anderer den Streich aufhielt.

II. Reihe des Deckels; mittelgrosse Medaillons.

5. Martinus predigt in Sabaria dem Volke; er wird auf Veranlassung der arianischen Bischöfe Valens und Ursacius öffentlich gegeisselt. (In der Legende des Deckels wird diese Darstellung anscheinend auf das auch von Martinus geübte Exorcistentum bezogen.)
6. Martinus, der sich in Mailand eine Zelle eingerichtet hatte, wird auf Veranlassung des arianischen Bischofs Auxentius unter Beschimpfung und körperlichen Züchtigungen aus der Stadt gejagt.
7. Martinus, der sich mit einem befreundeten Presbyter auf die Hühnerinsel (Insula Gallinaria) im ligurischen Meerbusen (etwa 8 Meilen südwestlich von Genua) zurückgezogen hatte, geniesst von dem schwarzen Niesswurz (Helleborus) und wird durch sein Gebet von dem Tod durch Vergiftung gerettet.
8. Martinus erweckt einen am Fieber gestorbenen Katechumenen durch sein Gebet. — Der zum Leben Erweckte empfängt die Taufe.

III. Reihe der Fussplatte; kleine Medaillons.

9. Martinus versucht den Götzentempel zu Leprosum in Aquitanien zu zerstören, wird aber durch den Tumult der Heiden fortgetrieben. Er verharrt im Gebet daselbst. — Gleichzeitig scheint eine Darstellung der sogenannten St. Martinsmesse vorzuliegen. Dem betenden Martinus erscheint auf dem Altar der Teufel in königlicher Gestalt und offenbart sich als Christus. Jedoch Martinus glaubt nicht an ihn und verlangt seine Wundmale zu sehen.
10. Martinus, durch das Gebet gestärkt, eilt in den Götzentempel zurück und beginnt ihn zu zerstören, die Heiden sind unbewegliche Zeugen, wie er die Bilder und Altäre zu Staub schlagen lässt.
11. Martinus stillt das Feuer, das ein Haus ergriffen hatte, nachdem er einen nahestehenden Götzentempel angezündet hatte.
12. Martinus erweckt auf einer Reise nach Chartres den toten Sohn einer heidnischen Mutter.

Die Ausführung der sämtlichen Reliefs ist mittelmässig, in technischer Beziehung sogar als flau zu bezeichnen. Die Behandlung des Figürlichen ist ungeschickt und die Scenen verraten ein geringes Kompositionstalent. Vielfach sind auf einem Relief zwei Darstellungen vereinigt, derart, dass die zweite sich in der Ferne, im Hintergrund abspielt. Es ist kaum anzunehmen, dass der Goldschmied sich etwa nach einer gestochenen Vorlage gerichtet hat, oder es müsste dieselbe sehr minderwertig gewesen sein; ebensowenig ist nach Plaketten gearbeitet worden. Dazu ist die Treibarbeit zu unscharf; auch sind keine Plaketten mit Darstellungen der Martinuslegende bekannt.

Der Elbinger St. Martinspokal hat in den preussischen Landen wegen seiner Grösse und seiner glanzvollen Ausführung von jeher viele Bewunderer gefunden. Der Königsberger Professor der Kunstgeschichte August Hagen, liess im Jahre 1851 durch den Maler Hermann Penner aquarellierte Aufnahmen des Pokals und der einzelnen Reliefs herstellen, die sich in der Kupferstichsammlung der Universität in der Mappe »Vaterländische Altertümer« befinden. Ausserdem wurden auf seine Veranlassung Gypsabgüsse von zwölf Reliefmedaillons gefertigt, die dem Museum der Altertumsgesellschaft Prussia einverleibt wurden.[1]) Auch auf der Münchener Ausstellung von 1876 erregte der Pokal Aufsehen und wurde in einer Veröffentlichung über diese abgebildet.[2])

Es ist auch keineswegs in Abrede zu stellen, dass das Stück alle Vorzüge der formalen und technisch vollendeten Ausführung besitzt, die den Ruhm der Nürnberger Goldschmiedekunst um die Wende des 16. Jahrhunderts bildete. Jedoch verbietet der übergrosse Reichtum, die Häufung der gegossenen Zierate, die Ungleichartigkeit in der Ausführung, insbesondere aber die Minderwertigkeit der Reliefdarstellungen, den Pokal den gediegeneren, ursprüng-

---

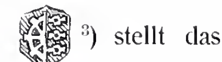
1) J. H. Reinkens, Martin von Tours, der wunderthätige Bischof und Mönch. 3. Aufl. Gera 1876.

1) Prussia Katalog. Teil III. Die Sammlungen der geschichtlichen Zeit. Zimmer VI. No. 136.

2) Ausstellungskatalog No. 328. Obernetter, Ausstellung zu München, Taf. 66.

licheren und früheren Werken Nürnberger Meister aus der Blütezeit des 16. Jahrhunderts, der *Jamnitzer* oder eines *Hans Petzolt,* gleichzustellen. (Von dem letzteren ist ein Prachtwerk, der um 1580 gefertigte, noch gotische Formen zeigende Traubenbecher mit einer prächtigen, geharnischten Kaiserfigur im Schaft, gleichfalls aus Elbing in den Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums übergegangen[1]).)

Ich möchte daher den Elbinger Martinspokal eher in die Reihe der prunkvollen Arbeiten aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts setzen, mit denen Nürnberg in den von Edelmetall strotzenden Sälen des Moskauer Kreml-Museums, der Orusheinaja Palata, vertreten ist und zu denen sein Verfertiger gleichfalls nachweislich mehrere Beiträge geliefert hat.

Die Nürnberger Herkunft des mit 1606 bezeichneten Stückes wird durch das eingeschlagene Stadtzeichen ähnlich wie bei Rosenberg[2]) Nr. 1190 sichergestellt. Ausser dem Stadtzeichen finden sich auf dem Fussrande des Pokals noch zwei Zeichen, von denen das eine (früher fälschlich für ein Meisterzeichen gehalten) nichts anderes ist, als ein schlecht ausgestempelter Steuerstempel , sogenannter Freistempel aus dem Jahre 1809, als zur Aufbringung der an Frankreich zu zahlenden Kontribution von 120 Millionen Francs alles Edelmetall in Preussen mit einer Abgabe von einem Drittel des Wertes belegt wurde.) Der andere Stempel [3]) stellt das Meisterzeichen dar; es ist eine eckige Schildform, in der erhaben und (heraldisch) rechts ein halbes Mühlrad, links drei Beutel (?) zu sehen sind. Nach Rosenberg[4]) zu beziehen auf *Hans Beutmüller* (Peutmüller), der als Meister 1588 genannt wird und noch 1616 vorkommt. Auf den jüngeren Georg Beutmüller (Meister 1619), der möglicherweise denselben Stempel geführt hat, kann das Zeichen wegen der Datierung des Pokals (1606) nicht bezogen werden. Von dem Verfertiger ist weiter nichts bekannt, als dass er in einem Verzeichnis der Nürnberger Goldschmiedemeister genannt wird[5]) und offenbar einer weit verzweigten Goldschmiedfamilie angehörte. Denn es werden noch aufgeführt: Caspar Beutmüller der Ältere, Meister 1585, genannt 1596, Geschworener 1611, † 1618, und ein zweiter Caspar Beutmüller, Meister 1612. Die Nürnberger Chronisten Neudörffer und Doppelmayer erwähnen den Namen nicht, ebensowenig ist er bei Sandrart zu finden.

1) Schr. 373. Lessing, Gold und Silber, S. 54.

2) Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M. 1890.

3) Rosenberg, a. a. O. S. 328.

4) Bei Rosenberg, a. a. O. S. 273, No. 1273, nicht ganz genau wiedergegeben.

5) Stockbauer in der Bayerischen Gewerbezeitung 1893. Beil. No. 533, Casper Beutmüller (nach 1582). No. 546, Hans Beutmüller (nach 1588). No. 666, Casper Beutmüller. No. 704, Georg Beutmüller.

Von Arbeiten, die mit dem nämlichen Meisterzeichen des Hans oder Georg Beutmüller bezeichnet sind, sind bekannt[1]): ein 66 cm hoher Riesen-Ananas-Pokal im Schloss Bebenhausen; zwei Ananaspokale im Grünen Gewölbe zu Dresden; ein vergoldeter, gebuckelter Doppelpokal und ein vergoldeter Setzbecher in der ehemaligen C. v. Rothschild'schen Sammlung zu Frankfurt a. M.; ein gebuckelter Deckelpokal im Nationalmuseum zu München; eine getriebene Schale mit Fuss im Besitz des Grafen Emanuel Andrassy; ein kleiner vergoldeter Kelch (Krankenkelch) mit Patene und Hostienbüchse im Besitz des Freiherrn v. Löffelholz, Nürnberg; schliesslich in der Orusheinaja Palata zu Moskau 4 bezw. 5 Stücke:

A. u. B. Zwei Riesenpokale No. 853 und 854, durch die Königin Christine von Schweden 1647 geschenkt, ausserdem noch bezeichnet mit dem Meisterstempel des Hans Petzolt. Höhe 2,5 und 1,92 m, Gewicht 9,96 und 10,35 kg.

C. Ein Becher mit Adelswappen und den Buchstaben-Inschriften J. L.; darunter St.—Gk. No. 869. Höhe 31 cm, Gew. 298 gr.

D. Ein Doppelpokal, No. 1058 und 1059, aus dem Besitz des Bojaren Fürsten Mstislawski nach dessen Tode 1622 in den Schatz des Zaren gelangt. Jeder Pokal 36 cm hoch, 849 gr. schwer. Gegenwärtig im »Hause der Bojaren Romanow« zu Moskau befindlich.

4. Ein silberner, vergoldeter Schild an drei silbernen Kettchen, die in einen Knopf zusammenlaufen, zum anhängen an den Willkomm der Martinsbrüderschaft. Gewicht 375 Gr. Nach einer auf der Rückseite befindlichen, gereimten Inschrift 1605 durch den ersten Vogt der Brüderschaft, Merten Philipp, gestiftet. Abbild. 5.

Die Umrahmung des Schildes zeigt die übliche Kartuschenform der nordischen Spätrenaissance, mit getriebenen Löwenmasken, Fruchtbündeln, hängenden Tüchern und zwei als Schildhaltern auftretenden Putten, an niederländische Vorbilder erinnernd. Die Ausführung, namentlich des Figürlichen, ist plump. Erheblich besser ist die Treibarbeit des in der Mitte befindlichen Reliefs, einer Darstellung des hl. Martinus zu Pferde, wie er dem Bettler seinen Mantel teilt. Der Künstler scheint hier nach einem Vorbild gearbeitet zu haben. Darstellungen dieser Scene sind nichts Seltenes und finden sich z. B. auch im hallischen Heiligtumsbuch von 1520.[2])

Das Relief zeigt eine Zartheit und Zurückhaltung bei guter technischer Ausführung, wie sie sonst dem 17. Jahrhundert nicht eigen ist. Eine gewisse Unbeholfenheit in der Bildung des Figürlichen tritt in dem zu gross geratenen Oberkörper des Martinus zu Tage.

Allem Anschein nach haben wir es mit einer einheimischen Arbeit zu thun. Einen Stadtstempel trägt

1) Vgl. auch Rosenberg, a. a. O. S. 273.

2) Ausg. v. Hirth, München 1889, S. 88. Wegen Darstellungen des hl. Georg vgl. ebenda S. 11 u. 14; anscheinend Reliefs an zwei Reliquiaren; ferner Wittenberger Heiligtumsbuch, München 1884. Vollfigur (No. 15).

das Stück ebensowenig, wie die übrigen preussischen Arbeiten aus jener Zeit. Als Meisterstempel ist unter dem Bauch des Rosses der Buchstabe B zu lesen, dessen Deutung auf einen zeitgenössischen Elbinger Goldschmied jedoch noch nicht gelungen ist.

Möge es der jetzt hauptsächlich wohlthätigen Zwecken zugewandten Georgenbrüderschaft beschieden sein, ihren wertvollen Besitz unversehrt auch zukünftigen Geschlechtern zu überliefern.[1])

1) Der freundlichen Beihilfe eines Mitgliedes der Brüderschaft, Professor Behring, bei Besichtigung und Untersuchung der Gegenstände, sowie durch Vermittlung der Aufzeichnungen der Brüderschaft sei hier dankend gedacht. — Die photographischen Aufnahmen sind von Wilibald Zehr in Elbing gefertigt.



Abb. 5. Silberner, vergoldeter Schild.
Aus dem Schatz der Elbinger St. Georgenbrüderschaft.

DIE GALERIE RUDOLF KANN ZU PARIS[1])

IM Laufe des vorigen Jahrhunderts hat sich immer mehr der Grundsatz entwickelt, dass Kunstsammlungen von regierenden Fürsten, auch wenn sie ihnen persönlich gehörten, doch in gewissem Sinne öffentliches Eigentum sind, das jedem, wenigstens ohne besondere Schwierigkeiten, zugänglich sein muss. Viele fürstliche Kunstsammlungen wurden vom Staat entweder ganz oder insofern übernommen, dass der Staat für ihre Aufstellung, Verwaltung und oft in hohem Masse für ihre Erweiterung durch aus Staatsmitteln angeschaffte Kunstwerke sorgte. Dadurch erhielten die Sammlungen eine breite Öffentlichkeit, an welche früher, namentlich bei den Schätzen alter Kunst, nicht im entferntesten gedacht wurde. Eine entsprechende Entwicklung vollzieht sich in der letzten Zeit bei den Kunstwerken aus dem Besitz der alten Aristokratie. Immer mehr gehen diese, namentlich auf dem Kontinent, wenn sie nicht in öffentliche Sammlungen gelangen, in die Hände der Finanzwelt über, die eine Ehre darin sucht, sich diesen vornehmsten Luxus anzueignen. Der Finanzmann, der durch persönliche Tüchtigkeit oft aus kleinen Verhältnissen emporgestiegen ist, hat sehr erklärlicher und sehr glücklicher Weise den Wunsch, an dem Genuss dieses edelsten Reichtums auch andere teilnehmen zu lassen. Oft sind solche Sammlungsbesitzer nicht nur Liebhaber, sondern tüchtig geschulte Fachmänner in der Kunstgeschichte, welche bei ihren Erwerbungen des Rates erfahrener berufsmässiger Kenner kaum bedürfen, sondern ihre Sammlungen rein persönlich zusammenbringen. Sie haben im Hinblick auf ihre eigene Thätigkeit das lebhafteste Interesse daran, auch die Schätze anderer Sammlungen genau zu kennen, und ihre wissenschaftliche Bildung weist sie im allgemeinen darauf hin, ihrer Sammlung die grösstmögliche Oeffentlichkeit zu verleihen, da sie wissen, dass dem Kunstforscher die Förderung seiner Wissenschaft nur dann recht möglich ist, wenn er einen Überblick über das ganze Material gewinnen kann. So ist es gekommen, dass mit dem immer breiteren Übergang der alten Kunstschätze aus dem Privatbesitz der Aristokratie in den der wohlhabenden Bürgerschaft diese Werke immer mehr zur allgemeinen Kenntnis gebracht werden. Immer häufiger wiederholen sich die öffentlichen Ausstellungen von Kunstwerken aus Privatbesitz; der Sammler erträgt es zum Nutzen seiner kunstbegeisterten Mitmenschen gern, einen oft grossen Teil seiner Sammlung, an dessen täglichen Anblick er gewöhnt war, für Monate aus dem Hause zu geben. In derselben Richtung wirken die immer zahlreicheren Veröffentlichungen von privaten Kunstsammlungen in Reproduktion. Die grossen Verlagsanstalten wetteifern darin, derartige Publikationen auf den Markt zu bringen.

Eine sehr glückliche Thätigkeit hat in dieser Beziehung auch die *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien* entfaltet. An ihre früheren Veröffentlichungen, unter denen besonders die der Sammlung Wesselhoeft in Hamburg und der Liechtensteingalerie in Wien hervorragen, hat sie jetzt eine der glänzendsten gereiht, die je auf dem Kunstmarkt erschienen ist, die Veröffentlichung der *Gemäldesammlung Rudolf Kann in Paris*. Schon die grüne Mappe, in welcher die 100 Gravüren grossen Folioformats liegen, ist ein Kunstwerk, dessen Entwurf von Koloman Moser herrührt. Die Blätter sind nach Aufnahmen der Firmen Braun, Clément & Cie. in Paris und Dixon & Cie. in London hergestellt und gehören zum Vollendetsten, was in dieser Art bisher geschaffen ist. Die Feinheit, mit welcher sie die Ton- und Farbenwerte, oft in den subtilsten Nüancen in der einfarbigen Reproduktion wiedergeben, ist unübertrefflich. Den Text hat zu diesem wie zu manchen anderen Galeriewerken der Direktor der Berliner Gemäldegalerie *Wilhelm Bode* geschrieben, den seine hervorragende Kennerschaft im höchsten Masse dazu befähigte und dessen Name dem Werk schon von vornherein den Erfolg sicherte. Eine grosse Annehmlichkeit ist es, dass für den Text ein

[1]) Die Gemäldegalerie des Herrn Rudolf Kann in Paris. 100 Photogravüren in Imperialformat. Text von Dr. Wilhelm Bode, Direktor der Königl. Gemäldegalerie in Berlin. Preis in Mappe 400 M. Herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.



Landschaft von Salomon Ruisdael. Paris, Sammlung Kann.

wesentlich kleineres Format als für die Blätter gewählt ist, so dass das Heft beim Lesen handlich ist. Der Text beschränkt sich nach Bode's Art und mit vollem Recht auf das rein Thatsächliche über die einzelnen Bilder; eine ästhetische Würdigung wird nur insoweit gegeben, als sie den Leser unterstützen soll, sich nach der farblosen Reproduktion eine richtige Vorstellung von dem Original zu machen.

Man merkt es dem Text an, welche Freude dem Verfasser die Besprechung dieser Galerie gemacht hat, und in der That, eine Aufgabe von derartiger Bedeutung wird den Kunstgelehrten nicht häufig gestellt. Ist es doch eine Galerie von Meisterwerken im eigentlichen Sinne des Wortes, eine Sammlung Pitti oder treffender eine Sammlung Mauritshuis im kleinen. Um so erstaunlicher ist das Zusammenbringen einer solchen Zahl von Hauptwerken erster Künstler, als die Anfänge der Sammlung kaum 20 Jahre zurück datieren. Diese Thatsache muss für alle Sammler der Gegenwart sehr erfreulich sein, da sie zeigt, dass der Kunsthandel, trotzdem so vieles schon in festen Händen ist, doch noch immer reich an Werken ersten Ranges ist; aber auch jedem Kunstfreunde wird dadurch erneut zum Bewusstsein gebracht, eine wie unerschöpfliche Fülle herrlichen Kunstbesitzes aus alter Zeit in der Welt vorhanden ist.



Porträt (früher fälschlich Kaiser Matthias genannt) von P. P. Rubens.
Paris, Sammlung Kann.

Die Hauptstärke der Galerie und zwar in weit überwiegendem Masse beruht auf den Niederländern und namentlich den Holländern des 17. Jahrhunderts, allen anderen voran auf dem grössten holländischen Maler Rembrandt. Unter den elf Nummern, die den Namen dieses Meisters tragen, sind zehn unzweifelhafte Werke seiner späteren und letzten Zeit, während es bei dem elften, einer Händewaschung des Pilatus, wenigstens nach der Reproduktion, schwer fällt an Rembrandt selbst zu glauben. Obgleich Bode zwei bezeichnete mit dem Kopf des Pilatus äusserlich und

künstlerisch verwandte Studien von Greisenköpfen, deren eine mit 1667 datiert ist, in Dresden und beim Earl of Northbrook in London anführt. Das Bild hat in der äusseren künstlerischen Behandlung und in der seelischen Belebung der Figuren etwas flaues, der das Wasser über die Hände seines Herrn giessende Page ist so verzeichnet, dass sein linker Arm ganz ohne Zusammenhang mit dem Körper zu sein scheint. Einige Köpfe oder Halbfiguren geschmücktes Samtbarett und reiche Gewandung trägt, abzugewinnen gewusst hat, grenzt ans Fabelhafte. Wie ein Strom warmen Gefühls übergiesst schimmerndes Licht Gesicht und Gestalt; die Liebe, mit welcher das Bild gemalt ist, macht die Vermutung Bode's, dass der Dargestellte, der auf mehreren Gemälden derselben Zeit wiederkehrt, Rembrandt's geliebter Sohn Titus wäre, nur um so wahrscheinlicher (siehe die Heliogravüre). Ein echt Rembrandt'sches



Alte Frau, sich die Fingernägel beschneidend. Von Rembrandt.
Paris, Sammlung Kann.

Rembrandt's in der Sammlung Kann haben mehr oder weniger den Charakter einer Studie; besonders ausgezeichnet ist eine weibliche Halbfigur, die Hendrikje Stoffels genannt wird, von 1660 und das Brustbild eines jungen Juden aus dem Jahre 1663 von hervorragender Charakteristik und kraftvoller malerischer Wirkung. Unter den eigentlichen Bildern wird die Halbfigur eines Knaben von 1655 die meisten Bewunderer finden. Der malerische Reiz, welchen Rembrandt dem hübschen und feinen Gesicht dieses Knaben, der ein breitrandiges feder-

Wunder an Kunst ist auch das Kniestück der alten Frau, welche sich die Fingernägel beschneidet, 1658, gewiss ein triviales Motiv und wie herausgehoben durch die grandiose Silhouette der Figur und die breiten Licht- und Schattenmassen! So sehr nimmt die Kunst des Meisters gefangen, dass man irgend einen Zwiespalt zwischen der grossartigen Behandlung und der prosaischen Beschäftigung der Alten nicht bemerkt.

Von den holländischen Figurenmalern sind durch je ein Bild ersten Ranges Nicolaes Maes, Jan Vermaer van Delft, Gabr. Metsu, vertreten, während das dem

Pieter de Hooch zugeschriebene Bild sowohl in den Figuren, wie im Licht recht schwach zu sein scheint. Terborch ist durch ein feines Bildnis und durch das für ihn sehr bezeichnende Motiv eines Mädchens bei der Toilette vorzüglich vertreten. Unter den beiden Jan Steen soll der mit dem pikanten Motiv einer jungen Dame, die auf dem Bettrande sitzend einen Strumpf anzieht, auch koloristisch ein kleines Meisterwerk sein, wie es der Künstler nicht häufig wieder geschaffen hat. Adriaen van Ostade tritt mit drei Bildern feinster Qualität auf. Unter den »Meistern der belebten Landschaft« ragen Isaak van Ostade mit einem Winterbild und Aelbert Cuyp hervor. Aber auch Philips Wouwerman interessiert durch drei feine Bilder, in welchen nicht wie gewöhnlich die Figuren, sondern das Landschaftliche überwiegt. Die Werke Cuyp's, dessen wahre Grösse man früher nur in England kennen lernen konnte, beginnen jetzt wieder nach dem Festlande zurück zu wandern. Zwei von den vier Bildern der Sammlung Kann zeigen nicht nur seine Meisterschaft in der duftigen Wiedergabe goldigen Sonnenlichtes, sondern sind auch von einer Grösse in der Silhouettenwirkung, sei es einer Baum- oder Tiergruppe, dass sie einen monumentalen Charakter bekommen. Das Bild »Kühe im Stall«, also mit einem Innenraum, hat etwas merkwürdig modern Wirkendes, Impressionistisches. Den Monumentalsten unter den Landschaftsmalern Hollands, Jacob Ruisdael, lernt man in der Galerie Kann durch sechs charakteristische Gemälde kennen, die sich über seine ganze Schaffenszeit verteilen. Die grossen Gegensätze von Licht und Schatten, ihr Kampf in den geballten Wolken, sowie die Projektion und der Reflex davon auf der Landschaft, die stolzen Umrisse im Winde rauschender Gruppen uralter riesiger Bäume, das reiche Leben grosser Wasserstürze, die befreiende Weite tiefer Fernsicht lassen ihn als Dramatiker unter den Landschaftern erscheinen. Jedes von Ruisdael's Bildern bei Kann ist in diesem Sinne eine neue und bedeutende Individualität. Von dem Landschaftsmaler, der nicht nur als Schüler, sondern auch als nicht weniger hoch Stehender neben Jacob Ruisdael genannt werden muss, von Meindert Hobbema, sind unter den vier Bildern der Sammlung Kann besonders bedeutsam das frühe, sich noch eng und mit bewunderungswürdigem Verständnis an den Lehrer anschliessende herrliche Bild eines Waldrandes und, nach Bode's Versicherung, das der Höhe seiner Schaffenszeit angehörende Bild einer Dorfstrasse. Leider ist die Reproduktion des letztgenannten Gemäldes eine der wenigen nicht ganz gelungenen, da das Klexige allzu viele Feinheiten ertränkt. Ein Aart van der Neer mit einer an Rembrandts Landschaften erinnernden Grössenwirkung, zwei äusserst »luftige« Jan van Goyen und zwei Flussufer Salomon Ruisdaels von feinster malerischer Qualität schliessen neben einem weniger bedeutenden Willem van de Velde die Reihe der Landschaftsbilder. Von dem grössten spezifischen Bildnismaler Hollands, Frans Hals, sind vier vorzügliche Bildnisse vorhanden. Das Tierbild und das Stilleben werden repräsentiert durch Meisterwerke von Melchior d'Hondecoeter und Abraham van Beyeren.

Hieran schliessen sich als gegenständlich zusammengehörig Stilleben der vlämischen Meister Jan Fyt und Adriaen van Utrecht. Der Hauptmaler der vlämischen Schule, P. P. Rubens, kann sich in dieser Galerie nicht mit Rembrandt messen. Rubens eignet sich wegen des Mangels an intimer Wirkung und wegen des grossen Formats seiner bedeutendsten Werke überhaupt wenig für eine Privatsammlung. Dennoch sind die vier Bilder, welche Herr Kann von ihm besitzt, jedes in seiner Art, von hohem künstlerischen Wert. Die grosse Skizze zu dem ehemaligen Altargemälde der Jesuitenkirche zu Gent, das sich jetzt im Museum zu Brüssel befindet und das Martyrium des heiligen Liévin darstellt, übertrifft an einheitlicher Meisterschaft das unter Mithilfe von Schülern ausgeführte Werk. Das Halbfigurenbild Meleager und Atalante ist das Original zu der Kasseler Atelierwiederholung und das früher fälschlich Kaiser Matthias genannte Bildnis gehört zu den besten des Künstlers. Unter den fünf van Dyck der Sammlung sind namentlich die drei in Italien entstandenen ausgezeichnet: eine aus Florenz stammende »Heilige Familie« unter sehr günstiger Einwirkung Tizian's, das ergreifende Bildnis einer Dame aus dem Genueser Geschlecht Durazzo mit abgehärmten, interessanten Zügen, und ein Bildnisstück mit drei Halbfiguren von einer bei van Dyck seltenen Schlichtheit in der Naturwiedergabe. Je ein gutes Bild des »kleinen van Dyck«, Gonzales Coques, und des jüngeren David Teniers, und zwei vortreffliche Adriaen Brouwer beschliessen die stattliche Reihe der vlämischen Bilder. Mit Recht hebt Bode die hohe künstlerische Bedeutung Brouwer's, dem er nächst Rubens und van Dyck den ersten Platz in der vlämischen Kunst anweist, hervor, während er das Sinken des David Teniers an Schätzung in unserer nur auf rein künstlerische Qualitäten Wert legenden Zeit betont.

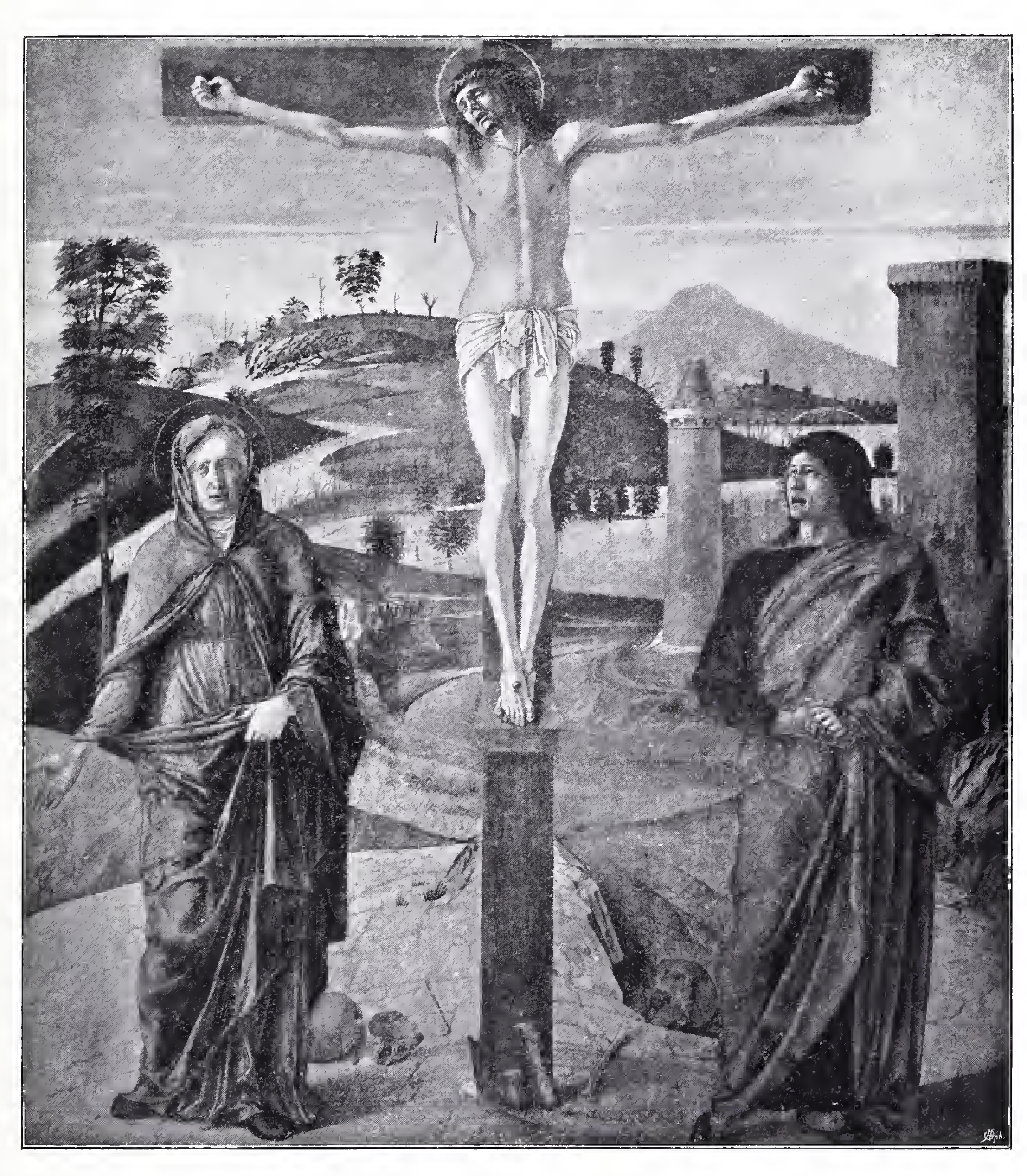
Seit einem Lustrum hat Herr Kann auch begonnen Gemälde des 15. Jahrhunderts von Italienern und Niederländern zu sammeln. Unter den ersteren befinden sich zwei hochbedeutende Stücke. Das eine, eine Kreuzigung von Giovanni Bellini, ist kunstgeschichtlich noch mehr als künstlerisch bemerkenswert. Es bereichert in sehr dankenswerter Weise die Zahl der Jugendbilder dieses Meisters, welche sich noch eng an Mantegna anlehnen. Der Kopf des Heilands mit seiner tiefen Schmerzempfindung, deren Herbheit in milder Schönheit gelöst wird, gehört zu den ergreifendsten, die in den Darstellungen dieser Scene gemalt worden sind. Das zweite Gemälde ist das Profilbildnis der Giovanna Tornabuoni von Domenico Ghirlandajo, die Originalaufnahme zu der Darstellung dieser Dame auf der »Begegnung zwischen Maria und Elisabeth« im Chor von Santa Maria Novella zu Florenz, ein Werk, welches die Intimität eines Niederländers mit der monumentalen Empfindung eines Italieners vereint. Unter den Altniederländern ragen ein Bildnis von Roger van der Weyden, ein Bild von Dirk Bouts, zwei Altarflügel von Hans

Memling und eine Madonna vom Meister des Todes der Maria hervor.

Die spätere Zeit, das 18. Jahrhundert, repräsentieren einige italienische, französische und englische Meister.

Hohe Kennerschaft und fein gebildeter Geschmack haben diese Galerie zusammengebracht. Unermüdliche Sorgfalt in der Ausnutzung der Vorteile moderner Reproduktionstechnik haben sie weiten Kreisen zugänglich gemacht. Ein kenntnisreicher Gelehrter hat durch einen knappen aber inhaltvollen Text dafür gesorgt, dass ihre Schätze richtig verstanden werden.

M. G. Z.



Kreuzigung von Giovanni Bellini.
Paris, Sammlung Kann.

BÜCHERSCHAU

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke. Von *Friedrich Haack.* Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1900.

Die Zahl der vortrefflichen Monographien über altdeutsche Künstler hat sich wieder um die vorliegende vermehrt.

Im Vorworte kommt der Verfasser auf die Entstehungsgeschichte der Monographie und die Art seines Arbeitens zu reden. Dabei spricht er auch von Morelli's Ohren- und Händetheorie. Ich habe mich seiner Zeit sehr darüber gewundert, wie man Morelli zum Erfinder der richtigen »Gemäldeerkennungsart« hat machen können. Jetzt, hiess es damals, ist endlich der Welt kundgegeben, auf welche Art man Gemälde prüfen muss; vorher gab es nur eine verschwommene allgemeine Empfindung, mit der man zu Werke ging und sich natürlich fürchterlich täuschte. Das war aber gänzlich falsch, denn kein wirklicher Kenner hat jemals Kunstwerke beurteilt nicht bloss durch Eingehen auf den geistigen Inhalt derselben, als auch durch Vergleich bestimmter und charakteristischer Einzelheiten.

Haack's Studie gewinnt vor allem auch durch das unparteiische Urteil über den Künstler. Leicht wird in Monographien der Behandelte einseitig überschätzt, ja in grotesker Weise angepriesen. Das kann man von Haack nicht sagen; Herlin wird nach seinen Vorzügen und Schwächen genau dargestellt, und ich wüsste nicht, wie seine »Stellung in der Kunstgeschichte« (p. 70 ff.) anders gefasst werden könnte. Unstreitig hat man früher Herlin's Einfluss auf die oberdeutsche Malerei übertrieben. Der Künstler ist ja interessant durch die Thatsache, dass er in den Niederlanden selbst von Roger van der Weyden gelernt hat, aber als Künstler kam der ziemlich hausbackene seinem Vorbild lange nicht gleich, und wenn er auch zweifelsohne Einfluss auf manche Oberdeutsche, besonders auf die Ulmer Schule gehabt, der praeceptor Germaniae superioris ist er doch nicht gewesen, dazu hätte es einer andern kräftigern Individualität bedurft.

Über den Geburtsort des Künstlers herrschen sehr verschiedene Ansichten. Haack weist meines Erachtens unwidersprechlich nach, dass die Worte des Nördlinger Bürgerbriefes »Maister Fridrich Hörlin von Rotemburg maler« Herlin's Abstammung von Rotenburg ob der Tauber beweisen. Des Meisters Geburtsjahr nimmt Haack um 1435 an; auch dies wird sich von der Wahrheit wenig entfernen. Um 1455 mag er seine Wanderjahre angetreten haben; im Jahre 1459 malte er bereits in Nördlingen und zwar schon als unverkennbarer Nachahmer der flandrischen Kunst. Vom Jahre 1461 an erscheint er in den Urkunden der Reichsstadt im Ries. Der Verfasser glaubt, dass Herlin in Nördlingen ansässig geblieben ist und die Dinkelsbühler und Bopfinger Werke auch in seiner Heimat selbst gemalt hat, nur lässt er die Möglichkeit durchblicken, dass Herlin im Laufe des Jahres 1466 nach Rotenburg zur Anfertigung der dortigen Tafeln übergesiedelt und dann bis in 1467 dort geblieben sei. Am Margaretentag (10. Juni) 1467 erhält Herlin das Nördlinger Bürgerrecht. Von 1469 bis 1475 ist er »eine Art wohlbestallter Ratsmalermeister« gewesen. Man weiss ja, wie diese alten Künstler auch zu handwerklichen Arbeiten zugezogen wurden, aber gerade bei Herlin kann man es in ganz instruktiver Art nachweisen. Vermählt war er mit Margareta Berlin und gewann mit ihr neun Kinder; auf dem Altar von 1488 in Nördlingen hat er sich mit seiner ganzen Familie dargestellt. Seine Söhne Hans, Jörg und Lucas wurden ebenfalls Maler, und noch bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts vererbte sich in der Familie der gleiche Beruf, jedoch kam keiner dieser Nachkommen über das Handwerkliche hinaus.

Als frühestes bekanntes Werk weist der Verfasser Altarflügel von 1459 in Nördlingen und München (Nationalmuseum) auf. Ich hatte zuerst im Dezemberheft 1867 der »Zeitschrift für bildende Kunst« die beiden im Nationalmuseum als »unbekannt« geltenden Bilder dem Herlin zugeschrieben, und es kam dann auf meine Veranlassung dieser Name in den 1868 erscheinenden Führer der Sammlung. Dass Haack nunmehr die Richtigkeit der Bestimmung durch Auffindung zweier dazu gehöriger Tafeln in Nördlingen nachweisen konnte, freut mich. Auf diese lässt der Verfasser den ehemaligen Hochaltar der Georgskirche in Nördlingen folgen; er setzt ihn nach 1459, aber vor 1466. Für die Jakobskirche in Rotenburg malte Meister Friedrich 1466 den Hochaltar. Ein Jahr später ist das Marienbild ebendaselbst entstanden. Vom Jahre 1472 datiert der Hochaltar der St. Blasiuskirche zu Bopfingen. Im Jahre 1488 entstanden das Ecce homo und das Familienbild, beide in Nördlingen. Ob die Flügel des Seitenaltares in der Dinkelsbühler Georgskirche von Herlin herrühren, hält Dr. Haack für zweifelhaft. Leider kann ich dieselben nicht aus eigener Anschauung beurteilen; die mitgeteilten Photographien zeigen allerdings ein auffallend Herlin'sches Gepräge. Der Verfasser streicht ferner eine Anzahl Gemälde, die dem Herlin zugeschrieben wurden. Soweit ich die Thatsachen beurteilen kann, sind seine Ansichten begründet.

In dankenswerter Weise sind dem Werkchen sechzehn Lichtdrucktafeln hinten beigegeben. *Wilh. Schmidt.*

* * *

Notiz

Wir haben an dieser Stelle noch eine Unterlassung gut zu machen. Als wir im Dezemberhefte die Originalradierung von Heinrich Reifferscheid in München veröffentlichten, fügten wir ihr nicht, wie sonst hier üblich, einen Lebensabriss des Künstlers bei. Er ist 1872 in Breslau geboren, besuchte in Bonn das Gymnasium und fing an, seine künstlerische Ausbildung in Berlin und München, hier auch bei P. Halm, zu nehmen. Später hat er sich besonders dem Naturstudium hingegeben, wovon seine radierten Blätter aus dem Schwarzwalde, der schwäbischen Alb und vom Rhein Zeugnis ablegen. Er scheint am meisten Begabung für einfache Landschaften mit weiter Ferne zu haben, die er in anspruchsloser Technik, aber mit erfreulicher Wirkung wiedergiebt. Von seinen radierten Porträts haben wir im Jahre 1899 (Heft 5) schon eine gute Probe gebracht.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.



REMBRANDT

BILDNIS SEINES SOHNES TITUS. PARIS, SAMMLUNG KANN.

HELIOGRAVURE R. PAULUSSEN, WIEN.









JOZEF ISRAELS

(Nachdruck verboten)

WER zum erstenmale in seinem Leben auf die Jagd geht, hat immer Glück; wer aber auch nur einigermassen gescheit ist, versucht es nicht zum zweitenmale.

Nach dem günstigen Erfolge, den die paar Seiten gefunden haben, die ich über Degas veröffentlicht hatte, — sind sie doch sogar ins Russische übersetzt — hatte ich mir das Schreiben hoch und heilig verschworen. Siegreich hatte ich den Lockungen der Verleger widerstanden, und nur einer, der jemals Druckerschwärze geleckt hat, kann nachfühlen, wie schwer das ist.

Da traf sich's an einem schönen Septembertage im vergangenen Jahre, als ich mit Israels vor seinem Pavillon in Scheveningen nach dem Lunch Kaffee trinkend und Cigaretten rauchend sass, dass die Unterhaltung — wie das nicht selten unter Kollegen — auf die Kritik fiel. Und plötzlich sagte der Meister: »Wie über Degas sollten Sie mal über mich schreiben«. Und im Nu waren alle meine guten Vorsätze dahingeschwunden, vor der freudigen Hoffnung, meiner Liebe und Verehrung für Israels öffentlich Ausdruck geben zu dürfen. Schon am nächsten Tage fuhren wir nach dem Haag und suchten im Atelier das nötige Material an Zeichnungen, Radierungen, Photographien, das den Text begleiten sollte, zusammen.

Bis hierher ging alles ganz famos.

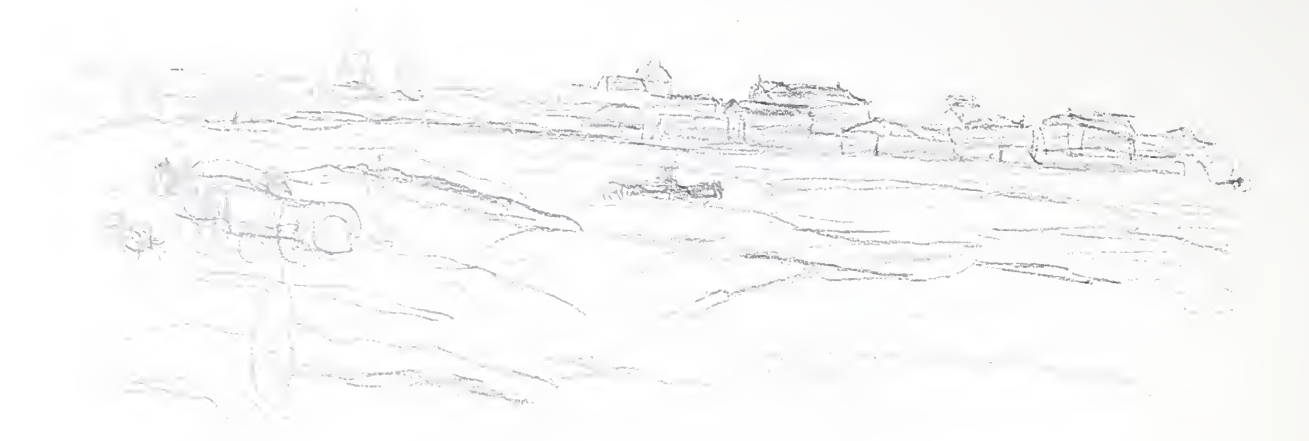
Aber als ich mich nun an die Arbeit machte, sah ich ein, dass ich Israels viel zu sehr liebe, um über ihn schreiben zu können. Denn man kann eigentlich nur über die Schwächen eines Künstlers schreiben: woher denn auch die meisten Kritiker ihren Helden zu »zerreissen« pflegen (was, nebenbei bemerkt, viel amüsanter ist). Um aber einem grossen Künstler wahrhaft gerecht zu werden, müsste man seine Kunst in Worte fassen können: man müsste mit Kunst schreiben. Nur ein lyrischer Dichter könnte Israels ganz gerecht werden, denn Israels' Malerei ist ein Farbe gewordenes Gedicht; ein schlichtes Volkslied, kindlich, im biblischen Sinne einfältig; alles Gemüt, Empfindung und nochmals Gemüt.

Israels sagte mir mal: »Ausser Millet giebt es keinen Maler, der so wenig zeichnen und malen konnte wie ich, und dabei so gute Bilder gemacht hat«.

Mit andern Worten: wie Millet, ist auch Israels kein Talent, doch — ein Genie.

Beiden fehlt, was mit Recht als das Kriterium des Talents angesehen wird: die behende Leichtigkeit, die Natur wiederzugeben. Statt den Gegenstand zu zeichnen, notiert ihn Israels oft in sein Skizzenbuch, er schreibt auf, wo sich ein Schrank, ein Stuhl oder eine Kuh befinden. Es ist sicherlich ein nicht zu unterschätzendes Zeichen von Talent, wenn einer einen Akt herunterstreichen kann, wie die preisgekrönten, welche dutzendweise an den Wänden der Malschulen in Paris oder Antwerpen hängen. Aber aus ihren Verfertigern wird schliesslich im besten Fall ein Cabanel oder Bouguerau; meistens bleiben sie ihr Leben lang der »Ancien prix de Rome«. Selbst das mit grösstem Talent gemalte Bild bleibt ohne den göttlichen Funken

Sämtliche über dies Heft verstreute Handzeichnungen sind von Jozef Israels.



— gemalte Leinwand. Erst das sogenannte Genie flösst dem Bilde das Leben, die Seele ein: die gemalte Leinwand wird zum lebendigen Kunstwerk.

Israels steht heute in seinem 78. Lebensjahre; er ist in Holland, was bei uns Menzel ist, und wie beim Erscheinen Menzel's im Café Frederich einer dem andern zuflüstert: »da kommt Menzel«, so zeigt ihn ein Badegast dem andern, wenn der kleine alte Herr — er ist beinahe ebenso klein wie Menzel — am Strande von Scheveningen spazieren geht.

Als ich mal vor Jahren in Delden, einem Städtchen unweit der deutschen Grenze, mit Israels auf der Studienreise war, kam ein braver Bürger des Orts auf ihn zu »ob er der grosse Meister wäre, dessen Bild er in der Zeitschrift gesehen hätte, er möchte ihm die Hand drücken und seinen Kindern erzählen, dass er mit Israels gesprochen«.

In Deutschland dagegen ist Israels' Name, ausser bei den Künstlern, wenig bekannt, und jeder Landsmann, der nach Holland kommt, meint ihn »entdeckt« zu haben.

Wer in Berlin aus der alten Gemälde-Sammlung in die National-Galerie oder in München aus der alten in die neue Pinakothek tritt, glaubt sich, sozusagen, in eine andre Welt versetzt. In Holland kann man nach den alten Bildern noch die modernen ansehen: es ist Fleisch von ihrem Fleische.

Die modernen Holländer haben von ihren Vorfahren eine gewisse malerische Kultur geerbt, die selbst unsern bedeutendsten Meistern, wie Menzel oder Böcklin fehlt. Ein Genie kann es sich schon gestatten, barbarisch zu sein; aber die grosse Mehrzahl, die bekanntlich nicht aus Genies besteht, muss den Mangel durch Kultur zu ersetzen suchen.

Vor etwa zwanzig Jahren traten die Holländer zum erstenmale geschlossen im Münchener Glaspalast auf und erregten bei den Künstlern — die in München zugleich das einzige Publikum bilden — ungeheures Aufsehen. Was uns frappierte, war die malerische Kultur. Ein jeder strebsame junge Mann pilgerte nach Holland, er brachte den Holzschuh und die weisse Haube und die lange Tonpfeife von dort mit; das holländische Fenster mit den kleinen Scheiben im Lot wurde Mode, der Aufschwung, den die deutsche Malerei in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erlebte, beruhte nicht zum mindesten auf dem Einfluss der Holländer, und die Münchener Secession quittierte nur dankend darüber, als sie Israels zu ihrem Ehrenmitglied ernannte. Denn Israels hat die moderne holländische Schule geschaffen: ob Bosboom Kirchen-Interieurs, Maris Stadtansichten, Mesdag Marinen, Mauve Kühe und Schafe malt, ein jeder verdankt ihm etwas, grade wie jeder Maler heutzutage etwas von Manet hat.

Nicht einmal das Handwerk in der Kunst lässt sich beweisen; und nun gar, was darüber hinausgeht, d. h. wo die Kunst anfängt, gehört dem Gebiete der Aesthetik an. Und Anatole France hat ganz recht: »die Aesthetik hat keinen festen Untergrund; sie ist ein Luftschloss«. Selbst die sogenannten allseitig anerkannten Kunstwerke — der einzige Rettungsanker auf dem wogenden Meer der Aesthetik — erweisen sich bei näherer Betrachtung als höchst schwankend. Die Renaissance zog Virgil dem Homer vor, Friedrich der Grosse war einig mit seinem ganzen Zeitalter, wenn er Voltaire höher schätzte als Shake-





Nach einer Photographie von A. Braun, Dornach.

ERWARTUNG. GEMÄLDE VON JOZEF ISRAELS.

speare; Frans Hals' Doelenstücke, Haarlems heutiger Ruhm und Stolz, lagen bis Mitte des 19. Jahrhunderts aufgerollt auf dem Bodenraum des Rathauses. Rembrandt, dessen Ruhm heut selbst den Raffael's überstrahlt, wurde im 18. Jahrhundert den damaligen Modemalern nachgesetzt. Und nun gar bei den Modernen und in heutiger Zeit, wo jeder wie am politischen Leben so am künstlerischen teil zu nehmen sich für berechtigt hält; wo in den Kunstanschauungen nichts beständig ist als der Wechsel; wo eine Richtung, eben erst als die allein seligmachende ausposaunt, morgen schon zum alten Eisen geworfen wird.

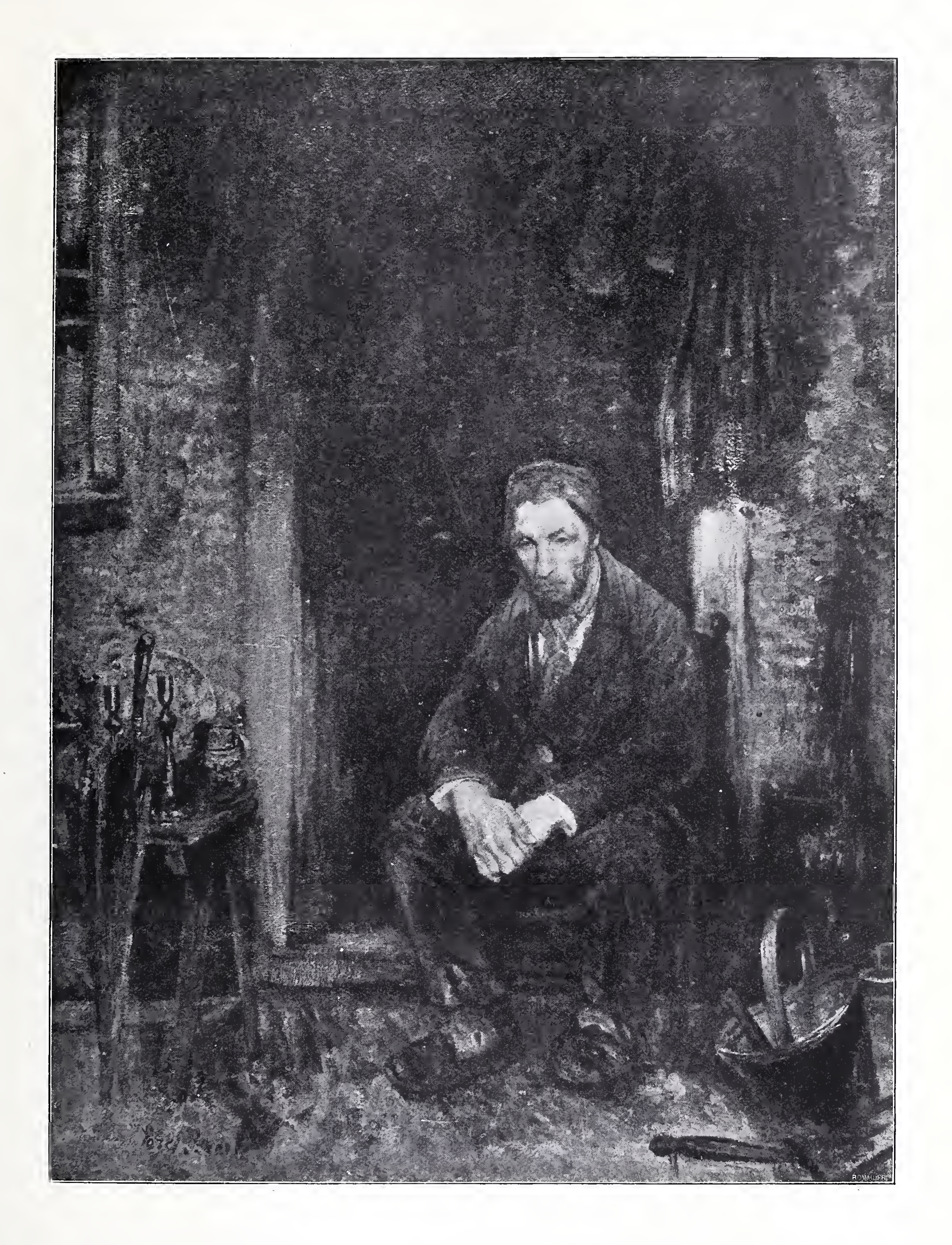
Man sollte überhaupt nicht so viel von »Richtungen« sprechen, als ob die Richtungen den Künstler machen und nicht umgekehrt. Der alte Schadow pflegte seinen Schülern, die ihre schlechte Arbeit mit dem schlechten Zeichenmaterial zu entschuldigen suchten, zu antworten: »Mein Sohn, der Bleistift ist nicht dumm«. Die Richtung ist nur das äussere Gewand eines Künstlers, steckt ein Kerl dahinter, so ist die Richtung gut; auch in der Kunst macht der Rock nicht den Mann.

Was Fromentin von Rembrandt sagt: »Il a bien peint parce qu'il a bien senti« passt auf keinen lebenden Maler besser als auf Israels: er malt gut, weil er gut empfindet. Und wie Rembrandt, empfindet er mit den Figuren, die er malt; er betrachtet die Welt nicht mit Lächeln oder spöttisch, oder von oben herab, sondern mitleidsvoll. Daher das an Rembrandt gemahnende Pathos, das den Beschauer erbeben lässt, obgleich sich nur die alltäglichsten Vorgänge im Bilde abspielen. Wie sein grosser Landsmann weiss er sich des Alltäglichen zu bedienen, um das Erhabene auszudrücken. Jeder Schulmeister freilich könnte ihm sämtliche Fehler in jedem Bilde nachweisen und ich glaube, dass jeder Schulmeister meint, es besser machen zu können. Auch kann er es nach schulmeisterlichen Begriffen besser. In der bildenden Kunst legt der Kritiker immer noch im wahren Sinne des Wortes den Massstab an das Werk, ob die Figur auch die vorgeschriebenen $7^1/_2$ Kopflängen hat, ob sämtliche Regeln der Anatomie, Perspektive u. s. w. ordentlich befolgt sind, wie es einem »akademischen Maler« zukommt.

Natürlich ist Korrektheit eine schöne Sache, aber sie ist nicht das Wesen der Kunst. Mit der grössten Leichtigkeit könnte man jedem Rembrandt oder Frans Hals Verzeichnungen nachweisen, aber trotzdem ziehe ich die verzeichneten Rembrandt's und Frans Hals' den formvollendetsten van Dyck's oder van der Helst's vor. »Man kann zum Vorteil der Regeln viel sagen; dagegen wird aber auch alle Regel, man rede was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck zerstören.« Das sagt Goethe, der »zielbewusste Klassiker«, und zwar zu einer Zeit, wo die Excellenz die umstürzlerischen Tendenzen der Jugend längst abgelegt hatte.

Israels wurde er selbst erst in einem Alter, in dem die meisten Maler bereits ihr Bestes geleistet haben, und wenn er das Unglück gehabt hätte in seinem 40. Jahre zu sterben, wäre Holland um einen seiner besten Söhne ärmer. Bis zu seinem 40. Lebensjahre malte er — wie die andern: Bilder aus der holländischen Geschichte, ja sogar einen Luther, die Bibel übersetzend. Erst in den sechziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts hat er sich selbst gefunden; in Zandvoort, einem kleinen Stranddorf in der Nähe Haarlems, fing er an, das Leben der Fischer zu malen, zuerst mit etwas sentimentalem Beigeschmack: wie die Kinder ihren Vater vom Schiff heimgeleiten, die Frau sorgenvoll auf die stürmende See blickend; wie gesagt, noch etwas zu thränenreich. Aber von der Sentimentalität arbeitete er sich bald zum wahren Gefühl durch und schafft nun die Werke, die ihn zum grossen Meister stempeln, Werke von einer Innigkeit





EIN SOHN DES ALTEN VOLKES.
GEMÄLDE VON JOZEF ISRAELS.





der Empfindung, von einer monumentalen Grösse, von einer Breitzügigkeit der Komposition, die man nur noch bei Millet findet; wie er denn der einzige ist von allen Malern des 19. Jahrhunderts, der dem grossen Franzosen an die Seite gesetzt werden dürfte. Beiden gemeinsam ist ein gewisser sacerdotaler Zug, die Kunst ist ihnen Religion, daher der feierliche Ernst, der aus ihren Bildern spricht; weil sie aus Überzeugung gemalt sind, wirken sie überzeugend. Beiden gemeinsam die Schlichtheit und Einfachheit, das Höchste, aber auch das Schwerste in jeder Kunst; aber während Millet, der herbere, männlichere, mehr Gewicht auf die Zeichnung, wie der Bildhauer vor allem auf die Silhouette legt, ist Israels, der zartere, weichere, mehr Maler. Sein Hauptgewicht legt er auf den malerischen Ton. Israels' Palette ist nicht reich, aber er weiss die wenigen Farben aufs reichste zu nuancieren. Ohne Rembrandt auch nur im mindesten etwa in den äussern Mitteln nachzuahmen, haben seine Bilder einen Gesamtton, der an seinen grossen Landsmann erinnert. Wie Rembrandt's sind auch Israels' Bilder tief gestimmt, aber immer blond, weil jeder Ton in ihnen trotz seiner saftigen Tiefe von Reflex umgeben ist. Israels bewahrt daher seine Bilder vor dem gräulichsten Fehler, den ein Bild in malerischer Beziehung haben kann, nämlich dass es schwarz erscheint.

Aber auch darin ähnelt er Rembrandt, dass er mehr Luminarist als Kolorist ist. Jede einzelne Lokalfarbe ordnet sich dem Gesamtton unter und ist in Licht und Schatten aufgelöst. Auch komponiert er nicht sowohl auf Farbe wie auf Licht; der Gang des Lichtes bestimmt die Komposition des Bildes, das Licht des Fensters, der helle Fleck der Haube muss gerade an der Stelle sitzen, wo er sitzt.

Die Bilder der Düsseldorfer oder Münchener Genremaler könnten, ohne wesentliches einzubüssen, auch grau in grau gemalt sein; ja sogar reproduziert erscheinen sie koloristischer als im Original, weil die Reproduktion die Feinheit der Charakteristik wiedergiebt, während die Mängel in der Farbe, die dem Original anhaften, verschwinden. Bei Israels hingegen ist die Farbe ein integrierender Bestandteil der Bilder, er charakterisiert mit der Farbe; die Farbe ist ein ihm notwendiges Ausdrucksmittel, nicht eine mehr oder weniger überflüssige Zugabe; er geht von der malerischen Erscheinung aus.

Als gelegentlich der internationalen Ausstellung von 1896 Israels als Juror nach Berlin kam, führte er Menzel vor sein Bild »Der Kampf ums Dasein«, zwei Fischer, den Anker aus dem Meere ziehend. Nach den obligaten Komplimenten meinte Menzel, das Bild sei nicht gleichmässig genug durchgeführt, Israels hätte das den Hintergrund bildende Meer fleissiger durcharbeiten müssen, überhaupt sei das ganze Bild nicht »fertig« genug.

Ich führe dies Geschichtchen, das mir Israels selbst lachend erzählte, an, weil der Vorwurf, den Menzel darin unserem Meister macht, stets von der älteren Richtung der modernen gemacht wird: dass sie sich mit einer zu skizzenhaften Ausführung begnüge.



Schon Rembrandt schrieb, »dass Bilder nicht dazu gemalt wären, um berochen zu werden«. Auch dem Harlemer Publikum schienen die Porträts von Frans Hals wohl zu skizzenhaft, sonst wäre der Meister nicht in bitterster Armut gestorben. Ich glaube, das Publikum sieht Kunstfertigkeit für Vollendung an, ohne zu ahnen, dass eleganter Vortrag und virtuose Mache nur untergeordnete Fingerfertigkeiten sind gegen die wahre künstlerische Durchbildung. Als ob der stupendeste Klaviervirtuose, der mit der glänzend-



sten Technik Tonleitern spielt, deshalb der grösste Musiker wäre.

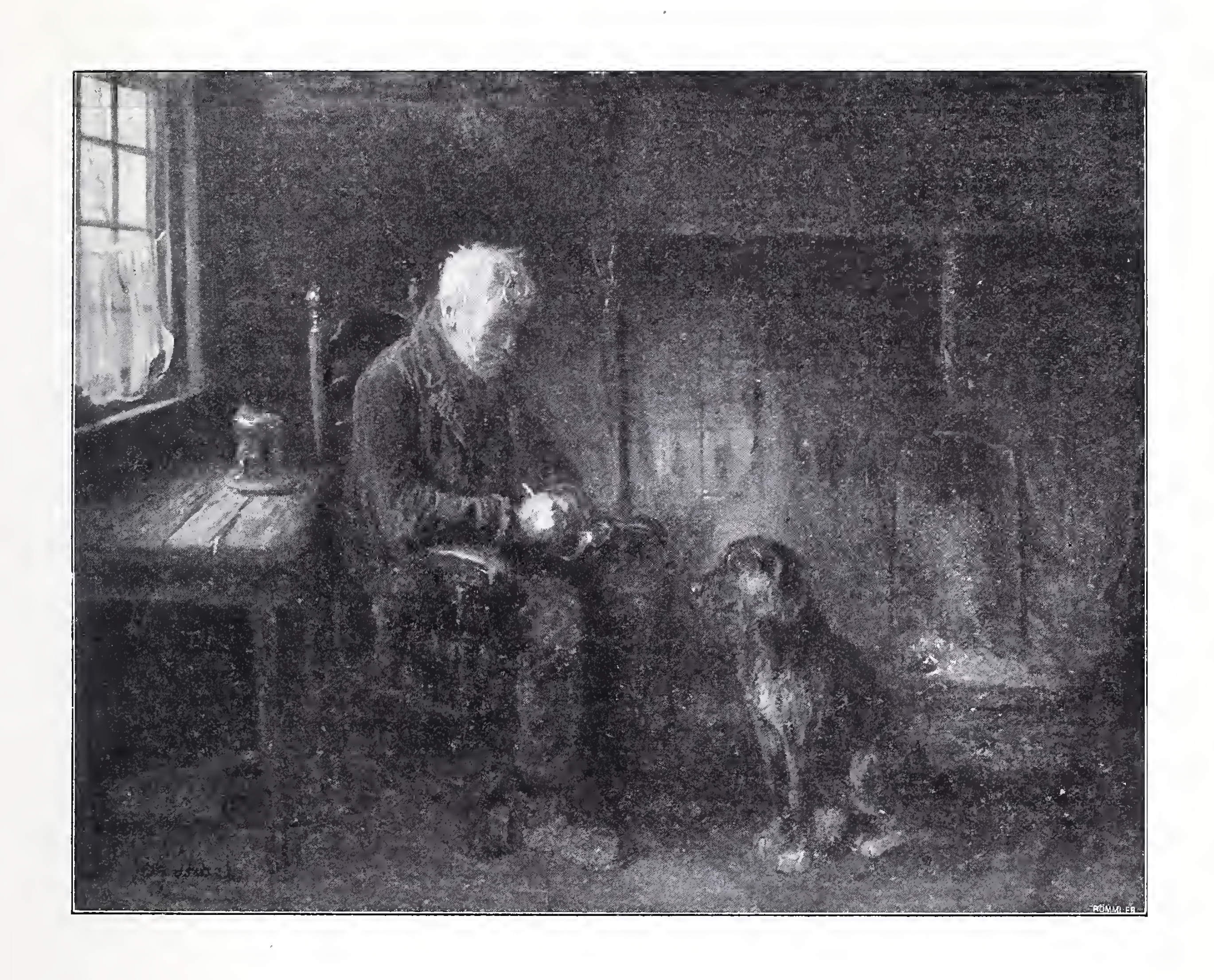
Es soll nicht etwa geleugnet werden, dass die Beherrschung der technischen Ausdrucksmittel für den Künstler von grossem Wert ist, aber es versteht sich von selbst, dass jeder sein Handwerk ordentlich gelernt hat. Ein Kunstwerk ist vollendet, wenn der Maler das, was er hat ausdrücken wollen, ausgedrückt hat. Eine Zeichnung in wenigen Strichen und in wenigen Minuten hingeworfen, kann in sich ebenso vollendet sein, als ein Bild, woran der Maler jahrelang gearbeitet hat. Israels arbeitet in seiner Weise seine Bilder gerade so durch wie Menzel, aber er erstrebt etwas anderes als jener. Es ist klar, dass die Malerei, welche den grossen Eindruck der Natur wiedergeben will, das Detail der allgemeinen Erscheinung unterordnen muss, aber vollendet sie deswegen weniger? Ist ein Kopf von Velasquez weniger vollendet als einer von van Eyck? Im Gegenteil, Velasquez vollendet mehr, wenn er auch die tausend Fältchen der Haut, die Eyck mit wunderbarem Fleiss und hingebender Liebe malt, unterdrückt, denn er kommt dem Eindruck der Natur — und das ist doch die Aufgabe der Malerei — näher. Die moderne Malerei sucht nicht den Gegenstand wiederzugeben, sondern die Reflexe der Luft und des Lichtes auf die Gegenstände. Genau dasselbe, was die eigentlichen Maler unter den Alten auch gemacht haben.

Überhaupt ist es fast komisch, zu sehen, dass gerade die ältere Richtung gegen die Modernen stets die Alten ins Feld führt, ohne zu bemerken, dass die Modernen den Alten viel näher stehen als sie. Unter dem Firnis und der Patina der Jahrhunderte sehen sie nicht mehr das Wesen. Es ist kein Zufall, dass gerade die Kunstgelehrten, die von der alten Kunst herkommen, die Bode, Bayersdorfer, die Tschudi, Seidlitz, Lichtwark und wie sie alle heissen, zu einer Zeit, als man für die moderne Richtung nur Spott und Hohn hatte, sich ihrer angenommen haben. Sie erkannten aus dem Studium der alten Kunst deren Verwandtschaft mit der neuen, dass die moderne Kunst dasselbe Ziel erstrebte, was eine jede Kunst erstreben muss: die individuelle Naturauffassung. Hierin sollen uns die alten Meister Vorbilder sein — nicht in ihren Äusserlichkeiten.

Es ist ein Unsinn, einen Bismarck malen zu wollen, der wie von Rembrandt oder Velasquez gemalt aussieht.

Neben der zu skizzenhaften Ausführung wirft man Israels und der modernen Richtung überhaupt mangelhafte Zeichnung vor. Weil Israels das Hauptgewicht auf die Malerei legt, zeichnet er deshalb noch nicht schlecht. Gerade so wie ein schlecht gemaltes Bild deshalb noch nicht gut gezeichnet ist. Der Kontur macht nicht etwa die Zeichnung aus, und Velasquez zeichnet nicht etwa schlechter als Dürer und Holbein, weil er statt des Konturs, die den malerischen Eindruck zerstören würde, die Töne flächenartig aneinandersetzt. Gerade im Gegenteil; je vollendeter ein Bild gemalt ist, d. h. je näher es dem Eindruck der Natur kommt, desto besser muss es gezeichnet sein: sonst würde dieser Eindruck nicht hervorgerufen werden. Je näher die Hieroglyphe der Natur kommt — und alle bildende Kunst ist Hieroglyphe — desto besser muss sie gezeichnet sein.





DER WITWER. GEMÄLDE VON JOZEF ISRAELS.

Israels liebt die Dämmerung, wenn die Konturen der Gegenstände ineinander verschwimmen; das Enveloppierte zieht er dem Bestimmten vor, das Träumerische der Abendstunde der grellen Sonne, das Geheimnisvolle, das uns mehr ahnen als sehen lässt, in einer nur ihm allein gehörenden Technik: kaum ein fester Strich im Bilde, nichts Materielles, alles durchgeistigt, keine Farbe, alles Ton; das Ganze mehr auf die Leinwand hingehaucht als gemalt.

Was ich aber vor allem an ihm liebe, ist sein Temperament. Wenn ich es nicht wüsste, jedes seiner Werke würde es mir sagen, dass er nichts auf der Welt mehr liebt als die Malerei. Nicht mit der behaglichen Liebe des Ehemanns, mit der die Metsu, Mieris oder Dou malen, sondern mit der heissen, ungestümen Leidenschaft des Liebhabers schafft er seine Werke. Trotz seiner Jahre hat er sich die Seele des Jünglings bewahrt. In jedem seiner Bilder ein Ringen, jener Moment im Kampfe mit dem Engel, wo Jakob sagt: »ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!« Er arbeitet mit höchster Konzentration aller seiner Kraft, während er arbeitet, ganz dabei, alles andere vergessend. »Wie der Handelnde«, nach Nietzsche's Ausspruch: »wissenlos. Er vergisst das, was hinter ihm liegt, und kennt nur ein Recht: das Recht dessen, was jetzt werden soll.« Unzufrieden übermalt er oft in ein paar Stunden das ganze Bild, an dem er monatelang gearbeitet hat, mit grösster Rücksichtslosigkeit ganze Stücke, die vollendet waren, opfernd; aber dadurch giebt er dem Bilde jene Frische wieder, die wir an der Skizze bewundern, jene Frische, die durch langes Überarbeiten dem Bilde abhanden kommt und nur durch flüssiges Ineinandermalen erzielt werden kann.

Israels ist aus den kleinsten Verhältnissen emporgewachsen. Mühevoll musste er sich in Amsterdam, wo er sich nach seinen Wanderjahren festsetzte, mit Porträtmalen seinen Unterhalt verdienen. Auch darin Rembrandt ähnlich, wohnte er im Judenviertel, und oft genug, wenn er an dem Hause vorüberging, in dem sein grosser geistiger Vorfahre gewohnt und gearbeitet hatte, wird er sich aus seiner Misere zu ihm emporgerichtet haben. Rembrandt wurde sein Erzieher. Wie Rembrandt, so entnimmt Israels die Anregung zu jedem Bilde, zu jeder flüchtigsten Zeichnung, der Natur. Aber wieder wie Rembrandt kopiert er sie nicht, sondern er verarbeitet sie zum Kunstwerk.

Je naturalistischer eine Kunst sein will, desto weniger wird sie in ihren Mitteln naturalistisch sein dürfen. Der Darsteller des Wallenstein, der — wie bei den Meiningern — im echten Koller und Reiterstiefeln aus der Zeit auftritt, macht nicht etwa dadurch einen wahreren Eindruck: der Schauspieler muss seine Rolle so spielen, dass wir glauben, er stecke in echtem Koller und Reiterstiefeln. Israels wirkt naturalistischer als unsre Genremaler, nicht obgleich, sondern weil er weniger naturalistisch malt als sie; was wir um so deutlicher sehen können, als er sich oft im Sujet mit ihnen begegnet. Nehmen wir z. B. die »Salomonische Weisheit« von Knaus — eins der meist bewunderten, und mit Recht bewunderten Bilder der deutschen Genremalerei — und daneben Israels' »Ein Sohn des Alten Volkes«. Knaus zeigt uns einen alten Juden, wie er sein Enkelkind in die Geheimnisse des Trödelhandwerks einweiht; köstliche Figuren, jeder kleinste Zug, jede Bewegung der Natur abgelauscht und bis in die feinsten Details wiedergegeben. Bei Israels dagegen nur eine Figur: ein armer Jude, einfach, ohne jede Bewegung vor seinem Trödelladen sitzend. Das ganze Bild liegt in dem Ausdruck des Kopfes, alles andere durch ein paar Farbenflecken kaum angedeutet. Aber in dem Antlitz des Mannes, der die Hände ineinander gefaltet ruhig dasitzt, verspüren wir den tausendjährigen Schmerz, von dem Heine singt.

Die deutschen Genremaler illustrieren mehr ihren Gegenstand; sie suchen mehr das Anekdotische, die charakteristische Zufälligkeit. Israels hingegen unterdrückt alles Detail; er sucht das Typische; statt der verstandesmässigen Analyse die dichterische Synthese.

Weil Israels' Bilder mehr wahr gedacht, als wahr gemacht sind, wirken sie wahrer. Den Beweis für die Wahrheit seiner Kunst kann der Maler nur dadurch erbringen, dass er uns überzeugt. Bis dahin lachen wir ihn aus. Die sprichwörtliche Dummheit des Publikums, einen grossen Künstler bei seinem Auftreten verkannt zu haben, besteht in nichts weiter, als dass es eine Sprache nicht verstanden hat, die es noch nicht gelernt hatte. Oft leider ist der Künstler dem Publikum um Generationen voraus: Millet oder Manet haben ihren Ruhm nicht mehr erlebt. Israels hatte das Glück schon bei Lebzeiten verstanden zu werden. Freilich drückte er sich in der allgemein verständlichen Sprache des Herzens aus; er schlug die Töne des Gemüts an, die jedem vertraut sind. Seine Popularität verdankt er — wie jeder Künstler — seinen Sujets; seine Berühmtheit aber — und man kann sehr populär sein, ohne berühmt zu sein und umgekehrt — verdankt er seinem Genius.

Es ist das charakteristische Merkmal des Genies, dass seine Äusserung als notwendig empfunden wird. Israels Bilder erscheinen uns heut notwendig: es musste ein Künstler die Schönheiten Hollands, die seit den alten Meistern gleichsam brach lagen, wieder von neuem entdecken.

Mit Recht hat man Holland das Land der Malerei par excellence genannt, und es ist kein Zufall, dass Rembrandt ein Holländer war. Die Nebel, die aus dem Wasser emporsteigen und alles wie mit einem durchsichtigen Schleier umfluten, verleihen dem Lande das spezifisch Malerische; die wässerige Atmosphäre lässt die Härte der Konturen verschwinden und giebt der Luft den weichen silbrig-grauen Ton; die grellen Lokalfarben werden gedämpft, die Schwere der Schatten wird aufgelöst durch farbige Reflexe: alles erscheint wie in Licht und Luft gebadet. Dazu die Ebene, die das Auge meilenweit ungehindert schweifen lässt, und die mit ihren Abstufungen vom kräftigsten Grün im Vordergrunde bis zu den zartesten Tönen am Horizont für die Malerei wie geschaffen erscheint. Vielleicht ist Italien an und für sich pittoresker als Holland; aber wir sehen Italien nur noch in mehr



oder weniger schlechten — und meistenteils mehr schlechten — italienischen Veduten: Italien ist zu pittoresk. Holland dagegen erscheint auf den ersten Blick langweilig: wir müssen erst seine heimlichen Schönheiten entdecken. In der Intimität liegt seine Schönheit. Und wie das Land so seine Leute: nichts Lautes, keine Pose oder Phrase.

Mit der ganzen Innerlichkeit seiner Nation und seiner Rasse versenkt sich Israels in die Natur, dorthin, wo sich die Äusserungen des Gefühlslebens am naivsten zeigen: in das Leben der Armen und Elenden. Wohl mit Voreingenommenheit für sie, aber nicht etwa in tendenziöser Weise wie der politische Parteigänger. Israels schildert die Mühe und Arbeit wie der Psalmendichter, der das Leben köstlich nennt, wenn es Mühe und Arbeit gewesen. Aus Israels spricht Versöhnung, etwas von der heiteren Ruhe des Philosophen, der alles verzeiht, weil er alles versteht.

Nichts liegt Israels ferner als die Brutalalität, und fast sind wir geneigt, in der Epoche von Bismarck und Nietzsche einen gewissen Zusatz von Brutalität für ein notwendiges Ingredienz des Genies zu halten.

Israels ist kein Übermensch, und — was heutzutage seltener — er will keiner sein. Mensch sein genügt ihm.

Nichts Harmloseres als die Erlebnisse und Begebenheiten, die er in seinem Buch »Spanien« ererzählt. Der Reiz beruht allein in der Persönlichkeit des Verfassers. Auf die Frage, wie er zu seinem schönen, klaren Stil gekommen, antwortete Goethe: »Ganz einfach; ich liess die Verhältnisse auf mich wirken und suchte den passendsten Ausdruck, sie darzustellen.«

Israels' Werke sind — was die Werke eines jeden Künstlers sein sollten — der Reflex seiner Seele. Schlicht und ungeschminkt malt er — ganz unoffiziell, nicht wie »der berühmte Meister«. Die Einfachheit





Panorama von Tanger. Von Jozef Israels.

ist sein Stil; er gebraucht nicht zehn Worte, wo er mit einem auskommen kann; die charakteristische ist ihm die schöne Linie; seine Kunst ist dekorativ, aber keine Dekoration. Was er nicht klar auszudrücken vermag, scheint ihm, wie, ich weiss nicht welcher Franzose sagt, nicht klar gedacht zu sein.

An Möricke schrieb Schwind 1867: »spricht der ganz trocken aus, ein Bild soll gar nichts vorstellen, bloss Malerei — der soll sich wundern, was die in ein paar Jahren für ein Geschmier hervorbringen«.

Heut nach 30 Jahren hat sich »das Geschmier«, welches Schwind schaudernd vorahnte, die Welt erobert: die Errungenschaften des Impressionismus sind zum Gemeingut der Malerei geworden. Es soll nicht etwa geleugnet werden, dass der Impressionismus über Israels hinausging, aber nimmt ihm das auch nur ein Tipfelchen von seiner Bedeutung? Wäre er — Israels, wenn Manet ihn hätte beeinflussen können? Liegt nicht in seiner Einseitigkeit dem Impressionismus gegenüber der Beweis für die Kraft seiner Überzeugung?

Israels malt noch — Bilder; Bilder mit litterarischem Inhalt. Ihm ist die Malerei noch Mittel zum Zweck, sie ist ihm das Werkzeug zur Wiedergabe seiner Empfindungen. Er will nicht den Innenraum malen, sondern, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Psychologie des Raumes. Er malt den Kessel mit dem singenden Wasser oder das knisternde Feuer auf dem Herde, um die Heimlichkeit des Stübchens auszudrücken. Manet malt das, wenn es ihn malerisch reizt. Ihm ist die Malerei Endzweck.

Nur in den technischen Ausdrucksmitteln kann man von einem Fortschritt in der Kunst reden; die Kunst als solche schreitet nicht fort. So oft sich eine Persönlichkeit in ihr offenbart hat, ist sie am Ziele angelangt. So kann man von Raffael oder Rembrandt sagen, dass sie vollendet waren, und insofern können wir es nicht besser machen wollen. Aber wir können etwas anderes wollen, denn die Kunst ist unendlich wie die Welt: sie ist die Welt. Es führen viele Wege nach Rom, aber jeder Künstler muss seinen eigenen gehen.

»In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen« wie in der Religion, so in der Kunst. Und wie jeder wahrhaft Fromme, welchen Bekenntnisses er auch auf Erden gewesen, in den Himmel, so wird jede wahrhaft künstlerische Persönlichkeit, in welcher Richtung sie sich auch dokumentiert haben möge, zur Unsterblichkeit eingehen.

MAX LIEBERMANN.

ENGLISCHE KUNST
IM AUSGANG DES 18. JAHRHUNDERTS[1])

Von Max Schmid-Aachen.

MAN spricht so oft in der Politik vom europäischen Konzert, und man könnte doch dies Bild mit viel mehr Glück in der Geschichte der europäischen Kunst gebrauchen. Wie ein Instrument nach dem anderen einsetzt, das Thema aufnimmt, mit den ihm eigentümlichen Mitteln fortführt, wie bald alle Instrumente zu einem Fortissimo sich vereinen, dann wieder einzelne eine ganz neue, nie gehörte Melodie entwickeln, so greifen auch die Völker nacheinander ein in die grosse Kunstsymphonie, um ein jedes seinen Part nach Kräften selbständig durchzuführen und doch in stetem Zusammenhang mit den anderen, in steter Harmonie mit dem Ganzen. Im 18. Jahrhundert hatten die romanischen Völker dominiert, es schien, als ob die germanischen nur die Begleitung zu spielen hätten. Nur für den aufmerksamen Lauscher mochten schon in dieser Begleitung neue Motive anklingen, und ganz besonders in der Stimme, die aus dem Inselreiche Grossbritannien ertönte. Lange genug hatten hier fast nur fremde, zugewanderte Solisten gewirkt. Seit Jahrhunderten fanden italienische, französische, niederländische und deutsche Architekten, Maler und Bildhauer im Lande Beschäftigung, während zugleich die Meisterwerke aller Schulen und Zeiten in den Palästen der Vornehmen aufgehäuft wurden. Aber England hat doch immer auf jene Zugewanderten starke Einwirkung geübt, und die meisten änderten im Zusammenleben mit dem eigenartigen und eigenwilligen Volksstamm ihre Kunstweise, passten sich den nationalen Eigentümlichkeiten an.

Doch erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts tritt in England stärker die Fähigkeit hervor, eigene Kunst ohne Anlehnung an kontinentale Bewegungen zu schaffen, bis es endlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts soweit erstarkt ist, um nun seinerseits offen die Führerrolle auf dem Kontinent zu übernehmen, auf den es bis zu einem gewissen Grade seit fast hundert Jahren hier und da eingewirkt hatte. Dieser Thatsache ist sich die deutsche Kunstgeschichtsforschung allerdings erst in den letzten Jahren bewusst geworden. Anders wäre es nicht zu erklären, dass sie bis etwa zum Jahre 1890 die moderne englische Kunst fast ganz ignorierte.

Zunächst freilich bedurfte man in England noch der fremden Führung und es ist merkwürdig, dass in dem freiheitlichen, der Individualität, der persönlichen Neigung soweit irgend möglich Rechnung tragenden England gerade der strengste aller architektonischen Lehrmeister Herrscher war, dass die englische Baukunst im 17. Jahrhundert durch Inigo Jones völlig dem grossen Vicentiner Palladio unterworfen wurde. Seine ernste Regelrichtigkeit beeinflusst auch noch Christopher Wrens genialen Bau, die 1675 bis 1720 errichtete St. Pauls-Kathedrale zu London. Als kühne Äusserung des neu erwachenden künstlerischen Schaffensdranges ragt sie hinein in den Beginn des 18. Jahrhunderts, äusserlich ein Produkt italienischer Kunst, in ihrer Grundrissbildung allerdings unter dem Einfluss altenglischer Kirchenbauten. Und so bleibt es im 18. Jahrhundert. Kirchen, Paläste und Landhäuser bewahren zuweilen heimische Grundformen, hier und da werden englisch-gotische Motive eingefügt. Aber äusserlich unterwerfen sie sich ganz den Gesetzen der italienischen Baukunst, die bald strenger, nach Palladio, bald freier im Sinne des Barock angewandt werden. Und diese Unterwürfigkeit ist so gross, dass die freiere französische Kunst, die den ganzen Kontinent sich unterthan machte, kaum Einfluss gewinnt, dass an der englischen Architektur Rokoko und Zopf fast spurlos vorübergehen, nur im Kunsthandwerk zur Geltung kommen.

Der vornehme Engländer verlangte eben, wie der Italiener und Franzose jener Zeit, strenge Grösse, wünschte, dass die Fassade seiner Sommerresidenz klassischer Schmuck, ein vornehmer palladiesker Portikus, Gebälk und Giebel zieren sollen. Der Monumentalbau in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter Georg II. (1727—1760) kann vollends der Rustikageschosse, der durch antike Säulenstellungen zusammengefassten Stockwerke, der hohen Kranzgesimse und Balustraden nicht entbehren. Wenn

[1]) Anm.: Dieser Aufsatz ist mit Bewilligung des Verfassers aus einer demnächst bei E. A. Seemann erscheinenden Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts entnommen.

James Gibbs (1674—1754) die Kirche St. Martins in the Fields errichtet (1721—1726), so versäumt er nicht, einen stattlichen Portikus von sechs korinthischen Säulen vorzulegen, über dessen Giebel dann der hohe, merkwürdig zusammengesetzte, in einem Obelisken endende Glockenturm der Kirche emporwächst. Im Innern ist das Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, die Nebenschiffe mit einer Folge von Kuppeln gedeckt und die Gewölbe ruhen auf hohen korinthischen Säulen, denen nach römischer Art noch ein Gebälkausschnitt als Kämpfer aufgesetzt ist. Die Radcliffe-Bibliothek zu Oxford baut Gibbs nach dem Muster italienischer Centralbauten; auf einem Rustikageschosse mit derben Portalen setzt ein zweigeschossiger Rundbau mit durchlaufenden doppelten korinthischen Säulen auf, darüber Tambur und Kuppel. Wie darin eine Bibliothek praktisch unterzubringen sei, scheint ihm geringe Sorge zu machen. Hauptsache ist die Säulenordnung, und in der That hat er hier, wie in dem Senatshaus zu Cambridge, diese mit einer erfreulichen Frische und Energie, bei aller Richtigkeit doch derb und kraftvoll gehandhabt. Eine verwandte Natur ist der ältere Dance, dessen Mansionhouse zu London (1739—1752) mit seinem Streben nach malerischer Gliederung aber strenger Detaillierung wohl der Beachtung wert ist. Freilich hat man hier, inmitten des tollsten Citytreibens, dazu niemals Zeit.

Nüchterner als der derbe Gibbs ist Kent (1684 bis 1748), führender Architekt der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er wird durch den in Architektur dilettierenden Earl of Burlington beim Bau des Burlington House mit seiner klassisch italienischen Fassade unterstützt, errichtet dann aber Bauten, wie Holkhamcastle (Norfolkshire) Devonshirehouse (Picadilly), die in der strengen schmucklosen Behandlung der Details noch weiter gingen, vielfach an den späteren reinen Klassizismus erinnern, und wie Gurlitt in seiner Geschichte des Barockstils hervorhebt, »das ganze spätere Rüstzeug des sogen. Empirestiles unter dem Decknamen Palladios« bringen. Etwas freier behandelt ist das »Horse Guards« benannte Militärdienstgebäude in London, freundlich und gefällig, ja spielend und kleinlich detailliert, aber ebenso jedes ornamentalen Details entbehrend wie das für General Wade in Great Burlington Street errichtete Wohnhaus, mit seiner eisig strengen Fassade, die aber als klassisch damals höchlichst bewundert wurde. Die Innenräume waren hier freilich so ungemütlich, dass Lord Chesterfield seinem Freunde Wade den Rat gab, sich gegenüber ein Haus zu mieten, um in Behagen die Schönheiten der Fassade geniessen zu können.

Unter Georg III. (1760—1820) wächst jene durch Kent inaugurierte nüchtern klassizierende Strömung trotz mehrfacher Rückschläge zum Palladianismus ständig an. Sie wird vertieft durch die wissenschaftliche Erforschung der antiken Denkmale, an der England hervorragenden Anteil nimmt. Hatte man bisher die Antike nur durch Vermittlung der italienischen Lehrbücher kennen gelernt, so entsteht auch in diesem nordischen Lande eine ungeheure Sehnsucht, das Altertum, Rom sowohl als Hellas, ohne fremde Vermittlung zu schauen. Dawkins Bouvery und Wood entdecken 1751 die Sonnenstadt Palmyra und geben 1753 und 1755 ein Werk heraus über diese der spätesten römisch-orientalischen Kunst angehörigen, gewaltigen Baureste. In dem gleichen Jahre 1751 öffnet sich Stuart und Revett der Blick für die unendliche Grazie und fein abgewogene Schönheit der Parthenontrümmer, und 1762 erscheinen ihre »Antiquities of Athen«. Die 1734 in London gegründete »Society of Dilettanti« giebt auf Grund von Chandler's Reisen durch Griechenland 1766 dessen »Travels in Greece and in Asia Minor« heraus. Spätrömische Kunst, schon durch die Publikation über Palmyra verbreitet, wird durch Robert Adam's Forschungen im diokletianischen Palaste zu Spalato noch gründlicher bekannt.

So reichem neu andrängenden Stoffe gegenüber konnte man nicht im alten Geleise weiter gehen. Es beginnt die Rückkehr zur Antike, die hier, wo das Rokoko niemals zur Herrschaft gekommen war, auch seiner Ueberwindung durch den französischen Louis XVI. Stil nicht bedurfte. Schneller als auf dem Kontinent geht man daher zum plumpen, schmucklosen Dorismus über. Die englische Kunst unter Georg III. bleibt aber mehr im Zusammenhang mit Italien, und wie dort wird Palladio langsam verdrängt durch Pompejanisches, Römisches und Unteritalisch-Griechisches. Sir William Chambers (1726 bis 1796) freilich, einer der gesuchtesten Architekten jener Zeit, lässt sich in keine Formel bannen, empfängt auch französische Anregungen neben italienischen. Denn er genoss Clérisseau's Unterricht in Rom, wo er 1750—55 studierte, nachdem er, aus Schweden gebürtig, in England erzogen, längere Zeit in China geweilt hatte. Chambers war eben ein beweglicher und vielseitiger Mann, ein dekoratives Talent, der in seinen Wohnbauten und Pavillons bald strenge dorische Ordnungen und schwere Quaderungen, bald leichte, mehr französische Formen oder italienische Renaissance anwandte, aber auch die Gotik, arabische und chinesische Architektur. Etwas französisch zopfig ist auch der 1776—1786 errichtete Mittelbau von Sommerset-House, mit seiner erkünstelt schweren Rustikahoffassade, im ganzen errichtet er aber 1776 bis 1786 den mittleren Teil des Sommerset-House wieder im reinsten palladianischen Stile, ein Bauwerk, das ebensogut in Florenz, Berlin oder Paris hätte stehen können, so sorglich ist es nach der Regel und Ordnung erbaut. Auch bei der Erweiterung im 19. Jahrhundert durch Smirke und Pennethorne wird das alte Vorbild beibehalten, so dass dieser riesige, angeblich 3600 Fenster enthaltende Bau mit seinen strengen korinthischen Dreiviertelsäulen und Pilastern, mit seinem endlos hingedehnten gewaltigen Kranzgesims, seiner musterhaften Durchbildung eher einen festländischen, allen Neuerungen abholden Architekten vermuten liesse, als den beweglichen Chambers.

Chambers' Schüler James Gandon (1742—1823), der in Dublin die Börse und das Zollhaus errichtet, hält sich an die antikisierenden Entwürfe seines Meisters, ebenso William Thomas, der 1782 bei



Schloss Stockpole (Pembrokshire) eine Dependance errichtet, die in ihrer trockenen, schmucklosen Gestalt, mit Nischen und Flachreliefs an der Front, schon ganz zum Neuklassizismus (Empire) übergeht. Mit grösstem Erfolge wirkt in dieser Richtung der Schotte Robert Adam (1728—1792), der durch seine Publikation über den Diokletianspalast zu Spalato sich als gelehrter Kenner der spätrömischen Baukunst erwiesen hatte. Er, wie sein Bruder James Adam († 1794) suchen an ihren Bauten durch Strenge und klassische Einfachheit zu gefallen. Es beginnt der Verzicht auf alles überflüssige Ornament an der Rahmung der Fenster, die einfach rechteckig, nur mit einem schlichten Giebel, oder halbkreisförmig gebildet werden, die schmucklose Gestaltung der Friese und des Kranzgesimses, die Einführung schlichter dorischer Säulen und Pfeiler, freilich noch toskanisch-dorischer mit Basis, der den römischen Thermen entnommenen Halbkreisfenster, die im Kellergeschoss oder auf einem Gurtgesims aufsitzend im Hauptgeschoss oder schliesslich im Giebel auftreten und überall etwas Erkünsteltes, Unnatürliches haben. Adam liebt die knappe Profilierung, die Zusammenfassung mehrerer Fenster unter einem Architrav. Was für den Empirestil kennzeichnend war, findet sich bei ihm z. B. an der 1789 errichteten Fassade des College zu Edinburgh, einem ernsten kräftigen Bau von grossen ruhigen Verhältnissen, am Register Office zu Edinburgh. Gesucht erscheint dagegen seine Anlage des Landschlosses Keddlestone Hall in Derbyshire, mit palladianischen Reminiscenzen in seinem Rustikaunterbau, dem Portikus über der halbrunden Freitreppe, hinter der sich ein vom Pantheon-Vorbild beeinflusster Kuppelraum verbirgt. In London baut er und seine Brüder das Adelphi-Theater, legt den Fitzroy Square, Portlandplace und Finsbury-Square an, und inmitten so vieler Umbauten hat sich doch heute noch hier und dort ein Rest jener, oft schon stark hellenisierenden Werke der Gebrüder Adam erhalten, deren Namen sogar eine stille Seitenstrasse am Strand trägt. Adams Entwürfe für Innendekoration, für Möbel und Geräte, die übrigens den Zusammenhang mit Piranesi nicht verleugnen, zeigen die neuklassizistische Übertragung der antiken Bauglieder ohne Rücksicht auf Zweck und Material der Stühle, Tische u. s. w. Wie die Adams, so baut Carr von York. In Harewood House (Yorkshire) wiederholt er das typische Landhaus mit Portikus, das Fergusson so scharf kritisiert, weil es mehr zum Ruhme des Erbauers als zur Bequemlichkeit der Bewohner zu dienen scheint, neben einer riesigen Prunkhalle von 40 Fuss Höhe nur erbärmliche Wohnräume, oft in Anbauten, aufweist.

Aber England hat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr gethan als nur seinen Teil zur Wiederbelebung antiker Baukunst beizutragen. Es rüstet sich jetzt, eine Führerrolle im Geistesleben der europäischen Völker zu übernehmen, es begeistert mit seinen von echter Humanität getragenen Forderungen, andererseits mit seiner von zartester Empfindsamkeit durchwebten Poesie die Dichter und Denker aller Völker. Die aufstrebende Weltmacht, die ihre Bürger weithin durch alle Länder führt, giebt Mittel und Gelegenheit, freien Blickes die Kunst der ganzen Welt zu prüfen, vieles Wertvolle dem Mutterlande im Original zuzuführen. In Privatsammlungen zunächst, dann in öffentlichen Museen werden so gewaltige Kunstschätze dauernd aufgestapelt, wie sie nur noch Napoleon zeitweise in Paris vereinen konnte, freilich ohne die Kraft, zu erhalten, was er erworben. Während in dem Frankreich der Revolution und des Kaiserreiches unendliche Kunstschätze zerstört wurden, während das alte Kunstland Italien sich auflöst und Deutschland an seiner Zerrissenheit verblutet, schreitet England, im Innern frei, nach aussen völlig ungehemmt, voran und erfüllt sich allmählich mit künstlerischer Kultur, so wie einst das barbarische Rom durch die geraubten Spolien hellenischer Kunst zivilisiert wurde.

Unverkennbar ist die germanische Besonderheit dieser Kultur; im Gegensatz zu dem romanischen Kultus der schönen Form die germanische Richtung auf das Inhaltliche, das Bemühen, nicht nur mit dem Gefühl, sondern vor allem mit dem Verstande die Kunst sich zu erobern, das Bedürfnis nach litterarischer und wissenschaftlicher Grundlage im künstlerischen Schaffen, das in den klassizierenden Schöpfungen dieser Epoche triumphiert.

Neben dieser oft mehr den Verstand als das Gefühl befriedigenden klassizistischen Strömung, neben dieser Verehrung für das Fremde erwächst den Engländern auf der Basis der Weltherrschaft eine starke Freude an nationaler Besonderheit, das Gefühl, ein allen anderen Völkern überlegenes Volkstum zu besitzen. Es entwickelt sich ein romantisches, echt germanisches Naturgefühl im 18. Jahrhundert am frühesten gerade in England und Schottland. Die Dichter zuerst erwehren sich des Gekünstelten und Regelrechten, sie singen im Volkston schlichte Gesänge zum Lobe der Heimat, zum Ruhme der einfachen ländlichen Natur. Die tiefe Empfindung der alten heimischen Dichtungen wird begriffen. Allan Ramsay sammelt (1724) altschottische Lieder, und ebenso William



Robertson. Macpherson dichtet 1769 jenen Ossian, dessen nebelhafte Reckengestalten so lange als altgaelische Originalschöpfungen ganz Europa mit schwärmerischer Begeisterung erfüllten. Percy rettet die Reste altenglischer Dichtung. Die Naturwahrheit in Shakespeare's Schöpfungen, die wilde Grossartigkeit seiner Phantasie, das urwüchsig Germanische seiner Gestalten wird wieder verstanden. Thomson besingt in seinen Seasons die Schönheit der Natur und eine Fülle von Empfindung für das Ungekünstelte, für den Zauber der nicht durch Menschenhand entstellten Landschaft wird frei. Gegen Lenôtres und der anderen Franzosen Streben, selbst die Gärten architektonisch auszubauen, die Büsche zu geschnittenen Hecken, die Bäume zu kunstvoll geformten Pyramiden oder Kugeln zu schneiden, die Blumen regelmässig geordnet zu ornamentalen Teppichbeeten zu vereinen, gegen all diesen Zwang bäumt sich die Empfindung auf. Dieselbe Sehnsucht nach Einfachheit und Natürlichkeit, die William Kent's poesielosen klassizierenden Fassaden alle Reize nimmt und nur eine leere Grösse lässt, führt im Gartenbau zur Aufnahme des reinen Naturparks im Gegensatz zu den, von der Hand des Architekten streng gegliederten französischen Parkanlagen.



Kent verdammte jene mächtigen Stern-Allen, jene Gartenterrassen, jene von Bassin zu Bassin herabstürzende Wassermassen. Er schuf künstliche Wildnis, scheinbar regellose Baumgruppen, unter denen verstreut strohgedeckte Ställe und einsame Hütten sich bergen, kleine Flüsse sich hinschlängeln. Von der wirklichen Natur unterscheiden sich seine englischen Parks nur dadurch, dass in ihnen die Scenerien auf engem Raume zusammengedrängt werden, die sonst auf langer Wanderung etwa sich bieten.

Kent's Auffassung der Gartenbaukunst wurde erst viel später die herrschende in England. Zunächst wurde sie zurückgedrängt durch eine andere mehr gezierte und sentimentale Richtung. Von China her erhält man Kunde von der Art, natürliche Gärten zu schaffen. Spencer berichtet 1743 davon, William Chambers, der selbst China bereiste, giebt 1757 seine »Designs of Chinese Buildings« und 1772 die »dissertations on oriental gardening« in London heraus. Auch Chamberts liebt die englische Landschaft mit ihren Wiesenplänen, durch welche in ungezwungener Anmut die Wege sich schlängeln, mit dem nicht in Stein gefassten, sondern frei über Kies und Felsen hinflutenden Wasser, mit seinen in dunkelen Klüften rauschenden Strömen, seinen mannigfaltigen, schön gestalteten Baumgruppen. Aber diese Gärten sind nur dann des Philosophen und des Denkers würdig, wenn malerischer Sinn, die Natur verbessernd, Landschaftsbilder schafft, die auch den feingebildeten Geist rühren durch allerhand poetische Zuthaten, durch gotische Ruinen und antike Tempel, durch chinesische Türme und arabische Moscheen, durch Naturbrücken und Einsiedeleien, durch Grabmonumente und Trauerweiden, durch Aeolsharfen und Ritterburgen romantischen Gemütern poetische Emotionen gewährt, Freude und Trauer, Schrecken und sanfte Rührung erzeugt. So geht von England und Schottland die grosse Revolution in der Gartenbaukunst aus, die aber noch langdauernder Klärung bedurfte, ehe sie zum reinen Naturgenuss sich läutert.

Mit dem Naturgefühl erwacht auch das Heimatsgefühl, es belebt sich der Sinn nicht nur für heimische Dichtung, sondern auch für heimische Baukunst, für das Mittelalter, für die Gotik, deren Monumente in England noch in so grosser Zahl teils wohlerhalten, teils in poesievollen Trümmern standen, ja, deren Anwendung wenigstens im Kirchenbau niemals ganz aufgehört hatte. Die Phantasie der Dichter belebt nun Kirchen, Klöster und Schlösser mit klagenden Mönchen und speerschwingenden Rittern, mit lieblichen Königstöchtern und finsteren Kriegsleuten. Aber neben der poetischen Verherrlichung setzt auch sofort eine wissenschaftliche Forschung ein, deren Anfänge in dem Prachtwerke »Monasticon Anglicanum« vorlagen. 1742 erscheint Betty's Gothic Architecture. 1756 werden »die Kathedralen zu Canterbury und York« publiziert, 1787 eine Beschreibung der Kathedrale von Salisbury, im folgenden Jahre das »Monasticon Eboracense« u. s. w.

Die Gotik hatte ja den palladianischen Klassizismus noch beeinflusst, der, wenn auch alles Einzelne streng klassisch gebildet war, in der Anlage des Kirchen-Innenbaues, in der Entwicklung der Türme, das gotische System nachklingen liess. Wren hatte gelegentlich gotische Ornamentmotive verwertet. Jetzt wird wieder eifriger die Gotik benutzt, allerdings nur Einzelheiten herübergenommen; ein paar runde Türme zu beiden Seiten der Fassade, vier Pfeiler auf den Ecken des Turmes, die Spitzbogenform einiger Fenster, oder die Anbringung ungeheuerlich grosser Schiessscharten genügt, um den Traum einer altenglischen gotischen Kunst dem Beschauer vorzuzaubern. Aber mochte diese Gotik des 18. Jahrhunderts in England noch so missverstanden sein, aus ihr erwuchs doch jene spätere gründliche Kenntnis der heimischen

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. XII.

AQUARELL VON JOSEF ISRAELS-HAAG.

Druck von Förster & Borries, Zwickau Sa.





Kunst. Schon Kent und nach ihm Chambers hatten seit der Mitte des Jahrhunderts gelegentlich bei Parkdekorationen künstliche Ruinen, gotische Türme und dergl. angewandt, sogar kunstgewerbliche Entwürfe gotisiert. Die erste bewusste, beabsichtigte Anwendung der Gotik auf einen Landhausbau wird dann nach Fergusson durch den Dichter des Castle of Otranto, durch Horace Walpole (1716 bis 1797) herbeigeführt, der 1753 in Strawberry Hill ein kleines Grundstück kaufte und auf ihm, angeblich nach dem Vorbilde von Yorkminster und anderen Kirchen 1760—1770 ein Landhaus errichtet, das zwar die Grundform der früheren englischen Landhäuser behielt, aber im Innern reichlich mit gotischen Details geziert war.

Auch der schottische und englische Adel begann auf seinen Landsitzen gotischer Kunst Einlass zu gewähren. Schon vor 1750 hatte in Schottland William Adam († 1748), Vater der vorgenannten Brüder Robert und James Adam, das mächtige, streng symmetrisch gebaute Douglas-Schloss mit Rundtürmen, Zinnenkranz und gotischen Fenstern geschmückt, hatte Robert Morris Inverary Castle (1744—1761) nach diesem Muster gebaut. Aber es war wohl mehr eine Laune der altschottischen Geschlechter, eine stolze Erinnerung an einstige grosse Zeiten gewesen, die den klassizierenden Meistern solche Abweichungen aufzwang. Jetzt aber nehmen nicht nur Schlösser, auch Kirchen immer häufiger Spitzbögen und Strebepfeiler an, wie ehemals St. Johns in Liverpool, oder wie die 1789 von Dance d. J. erbaute Fassade der Londoner Guildhall nach Kingstreet hin, eine höchst abenteuerliche und doch höchst lehrreiche Theatergotik, mit den unmöglichsten Profilen, den merkwürdigsten Ornamenten und einem unermüdlich wiederkehrenden Spitzbogenmotiv.

So steht am Ausgang des 18. Jahrhunderts die englische Baukunst in voller Entwickelung. Klassische und romantische Vorbilder werden gleich eifrig studiert, die palladianische Überlieferung weicht der Kenntnis der antiken Originale, und ein lebhaftes Streben, ein frischer Schaffensdrang belebt die Künstler.

Die überall sichtbare grössere Selbständigkeit der englischen Kunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts macht sich auch im Kunstgewerbe bemerkbar, in dem man bisher ganz unter fremdem, besonders holländischem Einfluss gestanden. Die englischen Möbel erhalten jetzt durch die Anwendung des festen, einer sehr schönen rotbraunen bis dunkel schwarzbraunen Politur fähigen Mahagoniholzes einen eigenen Charakter. Auch in der Formengebung blieb man nicht bei Nachahmung des französischen Rokoko stehen, sondern verarbeitete dasselbe eigenartig, mischte es auch mit gotischen und chinesischen Motiven, darin der Stimmung folgend, die Chambers etwa in seinen Gartendekorationen anschlug. Chippendale, der 1754 in »the gentleman-and-cabinet-makers Director« ein Musterbuch dieses Stiles herausgab, wurde für die Neuzeit der typische Meister jener Richtung. Auch der später importierte Louis XVI. Möbelstil wurde unter Beibehaltung des Mahagoni-Materials etwas englisch steif, aber stilsicher umgeformt durch Thomas Sheraton (The Cabinet-maker and upholsterer's Drawing-Book) und Heppelwhite (The cabinet-maker and upholsterer guide, London 1789). Doch erlag dann auch die englische Möbeltischlerei dem neuklassizistischen Zuge, mit seinem Streben nach unsinniger Nachahmung antiker Bauformen im Mobiliar, wozu übrigens Robert Adam mit seinen an Piranesi gemahnenden Entwürfen frühzeitig Anstoss gegeben hatte.

Den bedeutenden Schöpfungen der englischen Baukunst stehen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts keine gleichwertigen Leistungen der Malerei und Bildhauerei zur Seite. Fast ausschliesslich sind eingewanderte Maler thätig, meist Deutsche und Holländer. Die Spuren von Holbein's schlichter Naturnachbildung werden verwischt durch die glänzende, aristokratische, zugleich pathetische und sentimentale Weise van Dyk's. In England lebt der elegante Vlame andauernder nach als in seinem Heimatlande, und selbst die französische Porträtkunst, deren Vertreter James Thornhill war († 1734), kann die Erinnerung an ihn nicht verdrängen, die durch Peter van der Faes (Lely † 1680) und Thomas Hudson († 1778) lebendig erhalten wurde. Dieser unpersönlichen internationalen und jedenfalls gar nicht englischen Kunst wird dann im 18. Jahrhundert ein Ende gemacht durch das Dreigestirn Hogarth, Reynolds und Gainsborough, die, so verschieden untereinander, doch darin zusammentrafen, dass sie englische Eigenart in ihrem Kunstschaffen offenbarten.



Allein man sollte sich doch davor hüten, die Betonung dieser Eigenart zu übertreiben, sie gleichsam aus allem Zusammenhang mit der kontinentalen Kunst zu lösen.

Alle drei waren starke Talente, ein jeder hatte eine ausgesprochene Individualität und die Macht, sie zur Anschauung in seinen Werken zu bringen, und sicherlich unterscheidet sie das von früheren englischen Malern. Selbstverständlich ist auch, dass gewisse Züge ihrer Kunst, eben weil sie individuell war, uns speziell englisch anmuten müssen. Aber man sollte dabei doch nicht übersehen, wie stark im Grunde genommen, besonders in der formalen Wiedergabe, der Technik, der Zeichnung und Malerei diese drei fremder Kunstweise folgen und international sind, wie sehr ihnen allen dreien die herrschende französische Kunst und vor allem der in England allmächtige van Dyk den Pinsel führt.

Man hat Hogarth den Cimabue der englischen Malerei genannt, aber dieser Vergleich kann nur äusserlich in dem Sinne genommen werden, dass beide die Anfänge einer vaterländischen Kunst schufen. Während aber der grosse Italiener ausging von der Belebung monumentaler, doch in sich starr gewordener Formeln, während er von den Höhen der Kunst sein Licht strahlen liess, entzündet Hogarth seine Flamme in den Tiefen profanen Kleinlebens. Wie die holländische, wie germanische Kunst überhaupt, wächst auch die englische heraus aus dem Sittenbilde, dem Porträt und der Landschaft, das erste durch Hogarth, das zweite durch Reynolds, das dritte durch Gainsborough vertreten.

Es waren die Anfänge englischer Kunst eng verknüpft mit der kräftigen Entwickelung des bürgerlichen Lebens im England des 18. Jahrhunderts. Dieses gab Richardson's bürgerlichen Komödien, wie Hogarth's moralisierenden Erzählungen von der Unmoralität seiner Mitbürger die Grundlage, sicherte ihnen das Interesse der Menge. Unbekümmert um klassische Vorschriften, griff Hogarth (1697—1764) hinein in das Menschenleben seiner Zeit und schildert in Cyklen die Geschichte einzelner Stände. Starke Übertreibung aber scheint es, wenn man ihn wegen dieses Griffes in das Alltagsleben als einen Vorläufer, ja als den Vater des modernen Realismus feiern möchte. Man übersieht dabei, wie viel ihn trennt von unserem Realismus, dessen Verdienst es eben ist, Darstellung der Wirklichkeit ohne alle Nebenabsichten ermöglicht zu haben. Bei Hogarth aber stehen die künstlerischen Absichten, soweit von solchen die Rede sein kann, jedenfalls in allerletzter Linie. Er war der Sohn eines Schulmeisters aus einem Dorfe in Westmooreland, der als Korrektor später in einer Druckerei in London beschäftigt war und nebenher schriftstellerte. Schulmeisterlich, pädagogisch, moralisierend, mit der ausschliesslichen Absicht, durch drastische Beispiele die Mitmenschen vom Bösen ab, zum Guten hin zu leiten, sind auch des Sohnes Werke. So überraschend scharf Einzelheiten, seelische und physische Bewegungen beobachtet sind, so konventionell und typisch ist er doch in der Wiedergabe alles dessen, was nicht unmittelbar in litterarischem Sinne zur klaren Wiedergabe der Erzählung dient. Die Künste des Pinsels, die Reize der Farbe waren ihm zwar nicht so gleichgültig, wie dem deutschen Kartonzeichner. Er beherrschte sie und verwandte sie gelegentlich virtuos. Niemals aber nahmen sie ihn ganz gefangen, niemals schuf er ein Bild aus einem rein malerischen Bedürfnis, ohne moralisierende oder andere mehr praktische Zwecke. Bei einem Goldschmied, Elias Gamble, hatte Hogarth seine Lehrzeit durchgemacht und Zeichner ist er immer geblieben. Die dort erlernte Kunst des Gravierens veranlasste ihn schon früh zur Vervielfältigung seiner Kompositionen durch den Kupferstich, der übrigens auch die richtigste Ausdrucksform für Kunstwerke dieser Gattung war. Seine künstlerische Vorbildung war demgemäss höchst mangelhaft. Nie hat er eine Akademie besucht, niemals in Galerien kopiert, und aus dieser Not wusste er eine Tugend zu machen. Weil er nur das, was er selbst beobachtet, wiedergeben konnte, hat er eine gewisse Unabhängigkeit von fremden Einflüssen bewahrt. Doch ist nicht zu unterschätzen, was ihm sein offenbar vortreffliches Gedächtnis aus Stichen und Gemälden älterer Künstler an stereotypen Formen geläufig gemacht hat. Ein rastloser, scharfer Beobachter, unablässig Tag und Nacht skizzierend, alles Gesehene schnell zu einem belehrenden Bilde zusammenfügend, wusste er vortrefflich die Schäden und Mängel seiner Zeitgenossen in jener übertreibenden satyrischen, oft burlesken Form zu schildern, die so vielfach die Stärke englischer und amerikanischer Humoristen und Clowns auch heute noch bildet.



Der Engländer des 18. Jahrhunderts konnte mit Stolz darauf hinweisen, dass er vor allen anderen Nationen im Genuss wirklicher Freiheit und Unabhängigkeit seine bürgerliche Existenz gesichert habe. Hogarth aber sieht nur die Auswüchse dieser von ganz Europa beneideten Freiheit, sieht ein Volk, dessen niedere Klassen in plumper, gemeiner Zügellosigkeit toben, während die höheren Stände dem wildesten Genussleben, grauenhafter Unsittlichkeit verfallen sind. Unermüdlich durchwandert er alle Kreise der Gesellschaft, und wo er hinblickt, starrt ihm Schmutz, Elend, Gemeinheit in den unteren, masslose Lasterhaftigkeit in den oberen Schichten entgegen. Kennten wir die Engländer jenes Jahrhunderts nicht besser aus anderen Quellen,



es wäre unbegreiflich, wie sie ganz Europa als Muster und Beispiel damals vorschweben konnten. Hogarth aber lag wenig an der gerecht abwägenden Wahrheit. Er wollte rhetorisch übertreibend ergötzen, vielleicht auch war es ihm Ernst mit dem Wunsche, zu bessern und zu belehren. Ganz gewiss aber dachte er niemals daran, das Auge des Beschauers malerisch zu ergötzen.

Als Illustrator hatte er sich ein gewisses Ansehen verschafft und durch eine bittere Satire auf William Kent, den Günstling des Herzogs von Burlington, die Aufmerksamkeit eines vornehmen Hofmalers, des Sir James Thornhill (1676—1734) auf sich gelenkt. Ihm dankte er diese Gönnerschaft durch Entführung seiner Tochter. Nachdem er sich ausgesöhnt und zeitweise mit ernsthafterer Malerei der Gunst des versöhnten Schwiegervaters sich würdig zu machen versucht hatte, kehrt er wieder zu dem zurück, was ihm natürlich war, zur Schilderung der zeitgenössischen Unsitten in cyklischer Form. Die Londoner Halbwelt, ein Colonel Chartres, ein Reverend Parson Ford, die Kupplerin Mutter Needham, und die berüchtigte Hetäre Hackabout sollen ihm die Unterlage für die Erfindung des Lebenslaufs einer Dirne (1723, the harlots progress) gegeben haben. Aus dem Leben war auch gegriffen »The rakes progress« (1735), der Lebenslauf eines Liederlichen, und die berühmte »mariage à la mode«, die Konvenienzehe (1745), die wie kein anderes seiner Werke in Kupferstichen durch alle Welt verbreitet, auch heute noch am meisten beachtet wird. Wie ein adelsstolzer Mann seinen Sohn mit der Tochter eines reich gewordenen Krämers verheiratet, um sein Wappenschild zu vergolden, wie vom ersten Tage der Ehe an die beiden jungen Leute sich völlig gleichgültig sind, beide vor Langeweile zum Ehebruch schreiten, wie der getäuschte Gatte vom Verführer der Frau niedergestochen wird und schliesslich in der Verzweiflung um das Unglück ihres geliebten Verführers auch die junge Frau Gift nimmt, ist der erbauliche Inhalt dieser »mariage à la mode«. Jede Figur, ja die kleinen Nebendinge der Ausstattung haben Inhalt und Bedeutung, der durch Unterschriften in den Stichen betont, doch noch zu unendlichen Auslegungen sogenannter Kunstverständiger Anlass gab. Nichts hat über ein Jahrhundert hinaus so schädigend auf alle echte Kunst gewirkt, als der Wahn, dass mit dem Lesen solcher Bilderrätsel irgend welcher Kunstgenuss verbunden, oder daraus Kunstverständnis geschöpft werden könnte. Namentlich in Deutschland, wo durch schlechte Nachstiche Hogarth's weitschweifige Satiren unendlich verbreitet waren, kann man heute noch die üblen Einflüsse spüren. Und wenn man wirklich all dieses unkünstlerische, zur Hauptsache gewordene Nebensächliche zu übersehen versucht, lediglich auf geistvolle Beobachtung und Zeichnung hin die Gestalten prüft, wird man doch gestehen müssen, dass ein Chodowiecki mindestens ebenso momentan und lebensvoll in der Beobachtung, ein Gottfried Schadow unendlich ehrlicher und gesunder, weniger phrasenhaft und manieriert in der Empfindung war, als dieser boshafte und geschwätzige Engländer. Das hinderte freilich nicht, dass Hogarth mit seinen gestochenen Erzählungen in kürzester Frist einen Weltruhm erlangte, wie ihn kaum ein anderer durch die herrlichsten koloristischen Offenbarungen sich gewonnen hat, dass er, seit 1757 Hofmaler (Sergeant painter of the king), reich und hochgeehrt auf seinem Landhause zu Chiswick 1764 bestattet wurde.



Seine Genrebildfolgen blieben auch in der Folgezeit die Grundlage seines Ruhmes. Seine religiösen Gemälde hätten dem grossen Satiriker wohl Anlass zur Selbstverspottung geben können. Wie er theoretisch die s-förmige Linie des Rokoko als »Schönheitslinie« feierte, so war er auch bemüht, in der Praxis veraltete Formeln weiter zu pflegen. Sogar der Ruf, einer der ersten naturtreuen Porträtmaler in England gewesen zu sein, wird ihm von Reynolds (1723—1792) bestritten.

Auch Sir Joshua Reynolds' Vater war Schulmeister, Joshua sollte studieren. Aber durch die Lektüre von Richardson's Abhandlung über die Malerei wurde der Entschluss, Künstler zu werden, in ihm gereift. Ein schulmeisterlicher Zug, ein Überwiegen der Reflexion über das unmittelbar malerische Empfinden, tritt auch bei ihm hervor. Aber wie viel grösser und edler steht der Künstler vor uns, als Hogarth. Sein Lehrer war ein beliebter Modeporträtmaler, Thomas Hudson. Durch ihn wurde er in die Künste, Bilder durch angemessene Abwägung von Licht und Schatten zur Wirkung zu bringen, eingeführt. Die alten Niederländer und die späteren Italiener waren die Muster, und sie hat er später 1749—1752 mit Ernst und Erfolg noch auf seiner italienischen Reise studiert. Fast vergessen sind heute seine einst berühmten Historienbilder, wie der Tod des Kardinals Beaufort, der Ugolino im Hungerturm nach Dante, seine Lady Macbeth und sein junger Herkules. Was heute noch lebt von seiner Kunst, sind die Bildnisse bedeutender Männer und Frauen des damaligen England, die der rastlose Künstler in ungeheurer Zahl fertigte; spricht man doch von 750, andere sogar von 2000 Porträts seiner Hand. Reynolds verstand es, sich so zu geben, wie auch heute noch das englische Publikum es liebt, das für den in der Dachstube hungernden und ideale Werke schaffenden Künstler kein Verständnis, nicht wie das deutsche, den Nachruhm bereit hat, das in seinem praktischen Sinn den Maler vor allen hochschätzt, der als Gentleman auftritt, in einem vornehm ausgestatteten Hause seine Auftraggeber empfängt, nicht nur schweigsam malt, sondern geistreich zu unterhalten und übrigens auch litterarisch sich zu bethätigen weiss. Mit sicherem Instinkt war des Schulmeisters Sohn Reynolds auf dieses Ziel losgegangen und er erreichte, dass in seinem Heim die vornehme Welt ganz Englands plauderte und sich porträtieren liess. Wie wusste er dem vornehmen Modell zur Wirkung zu verhelfen! Nicht mit jener oft übertriebenen Geziertheit französischer Modellkünstler, denn für ihn war im Grunde doch van Dyk viel massgebender als Rigaud. Von van Dyk nahm er die vornehmen Allüren, die einfache aber gefällige Haltung und durch das Studium der grossen Venetianer gab er seiner Palette mehr Kraft und Nachdruck. Theoretisch beeifert er sich immer zu versichern, dass man der Natur allein als Anregerin folgen müsse, aber er ist klug genug, nicht in strenger Nachbildung aller Einzelheiten zu beharren. Auch von dem Porträt verlangt er eine Steigerung zum Erhabenen, zum Ideenreichen, nicht die Ähnlichkeit der Gesichtszüge, sondern die Ähnlichkeit des Charakters, über die Wirklichkeit hinaus adelige, kraftvolle Erscheinung, wobei Michelangelo's Weise ihm als mustergültig vorschwebt. So musste seine Theorie ihn zu akademischer, eklektischer Kunst führen, hätte nicht ein gesunder Blick für das Wirkliche, eine natürliche Anlage zum Beobachten und ein hervorragendes Darstellungsvermögen ihn davor bewahrt, allzuviel von der Natur abzuweichen. Wie die französischen Porträtisten giebt er seinen Modellen erhabene Posen, ihren Zügen gesteigerten Ausdruck, und doch ist er daneben auch wieder voll feinsten Gefühls für alle Eigentümlichkeiten der Bewegung und Haltung, glückt ihm zuweilen eine völlig unbefangene Wiedergabe der Gestalt, eine Frische des Ausdrucks und eine Schlichtheit der Haltung, die ihn den besten Bildnismalern zur Seite stellt. Wie bezeichnend ist für seine Porträtdarstellungen jenes berühmte Bildnis der Schauspielerin Sarah Siddons, die sein Atelier betritt in einem Phantasiekostüm, mit malerisch umgeworfenem Mantel, und die er, der Erzählung nach, bittet, ihm die Idee zu einer tragischen Muse zu schenken. Wie die grosse Künstlerin sich theatralisch auf den Sessel niederlässt, so soll er sie gemalt haben, die Rechte lässig über die Stuhllehne gelegt, die Linke aufgestützt. Der Kopf, der auf der linken Hand leicht ruht, ist wie in momentaner Eingebung emporgehoben und die Blicke starr emporgerichtet. War es wirklich die schöne Sarah, die dem Maler die Idee gab, dann kam sie nicht unvorbereitet zur Sitzung. Sie muss vorher gründlich Michelangelo's Propheten und Sibyllen studiert haben. Vermutlich aber war es Reynolds selber, der sie auf diesen Gedanken brachte, der ihr so michelangelesk das Gewand legte und ihr die Haltung des Propheten Jesaias von der Decke der sixtinischen Kapelle soufflierte. Um die Ähnlichkeit voll zu machen, stehen auch hier links und rechts vom Throne im Hintergrunde zwei Jünglinge, nur dass sie nicht bloss als Echo der Stimmung in der Hauptfigur wirken, sondern im Zeitgeschmack durch allegorische Zuthaten als Genien des Dramas bezeichnet sind. Nicht höchster Naturalismus, sondern Eklektizismus spricht aus diesem vielgerühmten Bildnis zu uns.

Aber dass er gewaltig das Halbdunkel zu meistern wusste, in grossen Licht- und Schattengegensätzen das Bild räumlich vertiefte, lässt uns vergessen, dass Michelangelo's Riesenvorbild in den zarteren Formen des 18. Jahrhunderts reproduziert ist. Und sein berühmter Lord Heathfield, der vom Pulverdampf des verteidigten Gibraltar umwirbelt aus diesem dunklen Fond so wunderbar plastisch und doch in weichen Tönen herausgearbeitet steht, den Schlüssel der verteidigten Stadt pathetisch in der Hand! Wie wunderbar mischen sich bei ihm die Phrase in der Haltung mit redlichster Beobachtung in der Wiedergabe der Gesichtszüge, mit ihrer etwas gedunsenen Nase, den schwerhängenden Augenlidern, den aufgequollenen Formen der Backen und des Kinns.

Nicht umsonst war eben Reynolds der Mann der



Theorie, der Komposition nach den Regeln der Alten, der versuchte, die starke Malweise der grossen Venetianer mit der Übermenschen-Form des Michelangelo und schliesslich mit dem Zeitgeschmacke, der eben doch der des gemilderten Rokoko war, zu einem Ganzen zu verbinden. Selbst da, wo er die höchste Einfachheit, z. B. in der Wiedergabe von Kinderbildnissen, walten lässt, fühlen wir doch, dass seine Simplicity nicht eine echte, wie etwa bei Ludwig Richter, sondern eine gemachte, eine künstlerisch gesuchte ist.

Wie die Watteau und Boucher war er ein feiner Kenner der Wirklichkeit, aber er war doch zu sehr Modemaler, zu sehr der Mann einer galanten Zeit, um nicht die Virtuosität des Pinsels noch höher zu schätzen als die ehrliche Treue im Detail. Wenn er in seiner Studie zur Hintergrundsfigur für das Porträt der Mrs. Siddons den Pinsel in leichten schwungvollen Strichen über die Leinwand gleiten lässt, wenn er die schwere Ölfarbe so duftig behandelt, als habe er Pastellstifte zur Hand, dann steht er wie ein Zauberer der Malkunst vor unseren Augen. Ein Rubens und van Dyk hätten sich der Bildnisse nicht zu schämen, die er von den Herren und Damen der englischen Aristokratie entwirft. Aber die zartere Färbung, der lichtere Ton mahnt uns daran, dass Reynolds im Jahrhundert des Puders und der Schminke den Bahnen jener grossen Vorgänger folgt.

Der dritte aus jenem Gestirn, Thomas Gainsborough (1727 bis 1788), konnte nicht den Ruhm und die Ehren erlangen, die der Präsident der königlichen Akademie Reynolds auf sich häufte, war auch seiner Natur nach zum Erstreben solcher Ehren nicht geschaffen. Als Sohn wenig bemittelter Eltern in Southbury in der Grafschaft Suffolk geboren, kam er schon vierzehnjährig nach London auf die Akademie St. Martins Lane, um dann 1746 mit seiner jungen Gattin nach kurzem Aufenthalt im Heimatsorte nach Ipswich und von dort nach Bath überzusiedeln. Erst 1774 geht er nach London. Im Gegensatz zu Reynolds war er eine feine, stille, in sich beruhende Natur. Aufgewachsen in der üppigen Landschaft von Suffolk, hatte er von frühauf mit Stift und Pinsel die grossen saftigen Baumgruppen, die weiten Wiesenpläne der Heimat studiert. Denn für jede Stimmung, für musikalische wie für malerische Wohlklänge war er gleich empfänglich.



Reynolds war ein gelehrter, geschickter Verschmelzer der Manier vieler grosser Meister, Gainsborough aber Naturmensch. Nicht gesteigerte Grösse, sondern empfindsame Schönheit suchte er in seinen Bildnissen. Van Dyk's aristokratische Grazie und Watteau's heitere lichte Farben vereinen sich in seinen Werken, das Nervöse, Feinfühlige und das Elegante beider Künstler lässt er in eigener Empfindung wiederklingen. Er malt nicht die »Idee« des Menschen, sondern seine farbige Erscheinung, am glänzendsten in jenem berühmten Blue boy, jenem Bildnis eines jungen eleganten Mannes, das ganz in Blau komponiert ist, und das trotz der rokokomässigen Tanzmeisterhaltung von einer unendlichen Natürlichkeit, einer wunderbar geschlossenen, fein gegliederten Form ist. Auch er wendet die berühmten Coulissenhintergründe van Dyk's, die ziehenden Wolken über dunklen Baumgipfeln, die das Bild senkrecht teilenden Architekturstücke an. Auch er schildert mit modemässiger Sorgfalt alle Schönheiten der Toilette. Aber in dieser Maskerade verbergen sich weiche, lebenswarme Gestalten, Menschen mit feinen Zügen, mit hellen Augen, mit zum Sprechen geöffneten Lippen. Und nicht nur im Hintergrunde seiner Bilder, sondern auch selbständig, ohne Staffage, giebt er englische Landschaft. Tief berührt hatte ihn jene erwachende Naturfreude, die von englischen Dichtern zuerst zum Ausdruck gebracht wurde, jene Poesie der Heimat, jene Stimmungen der rauschenden Wipfel und der sonnenbeschienenen Waldwiesen mit weidendem Vieh. Unermüdlich war er als Knabe schon in der Heimat durch Feld und Hain gewandert und hatte seine Skizzenbücher gefüllt. Und seine Farbenskizzen muss man auch betrachten, die in der breiten weichen Form gemalt sind, wie sie ja der Künstler für die Hintergründe seiner Porträts brauchte, wo sie mehr als Ton und nicht als hart konturierte Zeichnung wirken sollten. Bei



der Ausführung aber kamen Gobelintönungen, Stilisierung des Laubes, der Einfluss niederländischer Landschafts-Vorbilder oft ungünstig zum Durchbruch.

England besass zu Gainsborough's Zeiten in Richard Wilson (1740—1782) ja schon einen berühmten Landschafter, der nach Claude Lorrain's Vorbild ideale »Scenerien« in silberner Beleuchtung schuf. Und diesen gekünstelten komponierten Bildern setzte nun Gainsborough seine unmittelbar nach der Natur gestalteten Werke entgegen, die in weicher, toniger Behandlung selbst manchen holländischen Vorbildern überlegen waren.

Reynold's Nebenbuhler, ein zarter Wiederholer der Art des Meisters, ist George Romney (1734—1802), den ein langes Wanderleben schliesslich nach Italien führt, wo er in Emma Lion, der späteren Lady Hamilton, das Modell findet, das ihm, wie dem Reynold's die Miss Siddons, »Ideen« schenkt, das er als Magdalena, Sapho u. s. w. verherrlicht. Seit 1775 lebt Romney in London als gesuchter und begehrter Porträtmaler. Neben ihm Sir William Beechey (1753—1839), John Hoppner (1758—1816) und andere, die, wie Lawrence, später unter dem Einfluss des Klassizismus den Duft der Farbe, die malerische Weichheit des Pinselstriches mehr und mehr verlieren und zu trockner, glatter Eleganz übergehen. Der kraftvollste unter diesen Meistern des Porträts war jedenfalls Sir Henry Reaburn (1756—1823), der vielleicht nur, weil er in Edinburg lebte, nicht so viel Beachtung fand, als der grossartige Schotte wohl verdient hätte. Denn ihm stand die ganze Kraft eines Tizian und Tintoretto zur Verfügung und dazu eine Palette, die mit ihren Silbertönen des Velasquez würdig war. Seine Bildnisse des Lord President Charles Hope oder der Lady Scott Mongrieff sind ebenso ausgezeichnet durch Wahrheit der Zeichnung, als durch energische, satte Farbe.

Porträt und Landschaft waren keineswegs ausschliesslich die Themata der englischen Malerei im Ausgange des 18. Jahrhunderts. Schon der Wunsch, es den berühmten Künstlern Italiens gleich zu thun in der Behandlung idealer Themata, im grossen Stile, führte dazu, auf grossen Leinewanden das Schicksal antiker Helden und Halbgötter, die Gestalten der eigenen geschichtlichen Vergangenheit darzustellen. Doch verhielt sich das englische Publikum offenbar mehr noch als das anderer Länder dem gegenüber kühl. Man braucht nur einen Blick auf jene Volkstypen zu werfen, wie sie später Wilkie und die Genremaler schildern, um zu begreifen, dass diesen behäbigen Pächtern und geldsuchenden Kaufherren die Schicksale fremder Helden wenig Interesse abgewinnen mochten. Klassische und historische Kenntnisse waren auf enge Kreise beschränkt. Nur soweit die einheimischen Dichter, besonders der englischen Bühne, Shakespeare, Milton u. s. w. ihre Geschichte dem Volke vertraut gemacht hatten, konnte auf Teilnahme gerechnet werden. So hatte Boydel mit seiner Shakespeare-Galerie, die durch den Kupferstich verbreitet wurde, einen ungeheuren Erfolg weit über Englands Grenzen hinaus. Auf äussere Treue der Kostüme und der Kulissen wurde dabei noch wenig Gewicht gelegt. Alles trug jene phantastische Tracht, die für die Zopfkunst ganz Europas mustergültig war, eine Art gedrängter Übersicht über die Kostümbestandteile des Mittelalters und der Renaissance, wenn die Ereignisse nach Christi Geburt spielten, dagegen nackte Beine, einen Rock und stoffreiche Mäntel, wenn es sich um antike Scenen handelte, kurz, jenes bekannte Rezept des kleinen Bühnendirektors: vor Christi Geburt Sandalen, nach Christi Geburt Ritterstiefel. Die Geschichtsmalerei bekannte damals noch ganz offen ihre Herkunft von der Bühne. Berühmte Schauspieler in ihren beliebtesten Rollen darzustellen, war der Beruf des Historienmalers. In der Malweise und in der Zeichnung hielt man sich an die italienischen Eklektiker, je nach Geschmack wurde Raffael, Michelangelo oder Tizian verdünnt. Die Antike gab man in der Umbildung italienischer Renaissancemaler, wie man auch in der Baukunst sie nach palladianischem Rezepte bearbeitete. In der Farbe herrschte eine bräunliche holländische Sauce mit mehr oder weniger venetianischen oder vlamischen Entlehnungen, die später einer harten und bunten unerfreulichen Härte weichen musste.

Hogarth's satyrische Cyklen konnten natürlich für diese Kunst grossen Stiles keine Anregung geben. Auch Gainsborough's Art war zu persönlich. Aber Reynold's lehrmeisterliche Natur beherrscht die Generation. Etwas selbständiger traten zwei Amerikaner auf, Benjamin West (1738—1820) und John Singleton Koppley (1737—1815). Beide malten zopfige Historienbilder, die heute längst vergessen sind. Beide malten aber auch aus der zeitgenössischen Geschichte Scenen in zeitgenössischem Kostüm, das sie mit Unbefangenheit wiedergaben, obwohl sie den Gestalten, die in den Uniformen steckten, die üblichen heroischen Stellungen und den Kompositionen die übliche klassische Form gaben. Benjamin West, der 1738 in Springsfield, Pensylvania, U. S. A. aus einer Quäkerfamilie entsprossen war, wusste mit wahrhaft verblüffender Smartheit aus seiner transatlantischen Herkunft Kapital zu schlagen und überall, in Italien wie in England, einen Nimbus um sich zu verbreiten, den er durch hohe Preisnotierungen für seine Bilder dankend quittierte. Schon bald nach seinem Tode war man freilich darüber klar, dass diese hohlen, phrasenreichen Bilder keinen hohen künstlerischen Wert besassen. Seine »Verkündigung«, für die er 1766 etwa 66 000 Mark bekommen hatte, konnte man 1840 auf der Auktion Vestri um 200 Mark erstehen, und ähnlich würden seine anderen Werke, wie der Orestes, die Enthaltsamkeit des Scipio, die Agrippina an der Leiche des Germanikus jetzt zu bewerten sein. Aber als Günstling des Königs Georg III., in dessen Auftrag er religiöse Bilder schuf, wurden ihm alle Ehrenstellen übertragen, so 1792 die Präsidentschaft der Akademie, die Verwaltung der Königlichen Gemälde u. s. w. Dafür verstand er es auch, der Leidenschaft des englischen Volkes für kriegerische Scenen zu schmeicheln, einer Leidenschaft, der man sich drüben um so lieber hingab, je weniger





sie mit dem Blute der eigenen Söhne bezahlt wurde, je mehr man durch Söldlinge und womöglich durch deutsche Söldner seine Schlachten schlagen liess. So malt er die Schlacht von Hogue, den Vertrag mit den Indiern, und das berühmteste, den Tod des General Wolfe, 1768 in London ausgestellt, durch den Stich selbst bis in die kleinsten deutschen Städte hinein verbreitet. Man hat diesen theatralischen Scenen mit ihren gesucht zusammengestellten verschiedenen Uniformtypen auch heute noch einen hervorragenden Wert zugeschrieben, als ob nicht schliesslich die gemalten Schlachtenberichte der Hofschmeichler Ludwig XIV. ebensoviel historischen Wert, Schadow's schlichte Reliefs am Sockel des Ziethendenkmals aber viel mehr Wahrheit enthielten. Etwas ehrlicher, als der Charlatan West, aber doch auch ein von malerischer Bedeutung weit entfernter Künstler war John Singleton Copley (1737—1815), ein Engländer, aber in Boston (Amerika) geboren, wo er als Porträtmaler schon Bedeutung erlangt hatte, ehe er 1774 auf dem Umwege über Italien nach London ging. Hier malt er neben den üblichen Historien auch den Tod des Lord Chatam und, wodurch er noch bekannter wurde, den Tod des Majors Pierson bei der Einnahme von St. Helier auf Jersey, der, wie West's »Tod des General Wolfe« der Verbreitung durch den Kupferstich seine grosse Berühmtheit verdankt. Schwächer waren James Northcote's (1746—1831) genrehafte Shakespeare-Illustrationen, und Robert Smirke's (1752—1845) etwas farblose zahme Bilder zu Shakespeare und Don Quichotte. Vielleicht darf man auch noch den theatralisch klassizierenden John Opie (1761—1807) hier einreihen, dessen Ermordung des David Rizzio, des Jakob I. von Schottland u. a. dem Behagen an schrecklichen Morithaten Rechnung trugen. Der phantasiereichste dieser eklektisch klassizierenden Meister war James Barry (1741—1806), ein temperamentvoller Irländer, den der Ruhm Michelangelo's und das missverstandene Vorbild der Antike zu wilden Phantasien fortriss. In Dublin hatte er 1763 die Bekehrung und Taufe der Könige von Leicester ausgestellt. Durch Edmund Burke's Vermittlung kam er nach London und Italien und sieben Jahre nach seiner Rückkehr begann er dann in Adelphi jene sechs Riesenkompositionen von 14 Meter Länge und fast 4 Meter Höhe, die symbolisch die Fortschritte der Menschheit (Human culture) versinnbildlichen sollten und kühn Antikes und Modernes, Orpheus, Ceres, Bachus, die olympischen Spiele mit dem Triumph der Themse, die Preisverteilung in der Arts Society mit dem Elysium verbanden. Er trug ein hohes Selbstvertrauen in sich und starb, im Streite mit aller Welt, elend und in Kümmernis, aber im stolzen Glauben, die grössten Künstler aller Zeiten besiegt zu haben. Ähnliche Allegorien malte auch Thomas Stothard (1755 bis 1834), der als Illustrator und durch seine »Procession of the Canterbury Pilgrims« berühmt geworden war. So z. B. im Treppenhaus zu Burghley House die »Unmässigkeit« in Riesendimensionen.

Der reine Hellenismus kündigt sich, wie in der Baukunst und Plastik, so auch in der Malerei bereits neben dem eklektischen Klassizismus an, wird aber gerade in England stark mit romantischen Anschauungen vermischt. Für die wesenlosen Linienzüge der Konturzeichner, wie übrigens auch für die »unkeusche Nacktheit« der Antiken war aber im nüchternen und prüden England weniger Raum. Einen strengeren Hellenismus vertritt John Flaxman (1755 bis 1826), eigentlich Bildhauer, aber auch als solcher mehr Zeichner von Flachreliefs. Als Sohn eines Bildhauers hatte er sich autodaktisch nach antiken Gipsabgüssen gebildet, jahrelang in Wedgwood's Töpferei gearbeitet und hier, wie später (1787) in Italien ebenso eifrig die antiken Vasenbilder als die klassischen Statuen studiert. Man kann seinen Linearkompositionen zu Homer, Hesiod und Dante eine

gewisse Reinheit der Linie und reiche Phantasie nicht absprechen. Er ist klassischer, aber auch trockener als Canova und leider weit entfernt von dessen fabelhafter Naturkenntnis. Auch bewahren seine Gestalten, wenigstens in den Stichen, in denen sie verbreitet wurden, zopfige Proportionen und Geziertheiten. Ohne Hintergrund, ohne Licht und Schatten, möglichst ohne Überschneidung und Verkürzungen ahmen sie die durch bestimmte technische Vorgänge bedingte Darstellungsweise griechischer Vasenmaler in gesuchter Beschränktheit nach.

Gerade darum war er aber der rechte Mann für die Dekoration der von Josiah Wedgwood ausgeführten zierlichen Imitationen antiker Gefässe, und an dem merkwürdigen Aufschwung dieses Zweiges der englischen Kunstindustrie hat Flaxman seinen vollen Anteil. Josiah Wedgwood (1730—1795) hatte nach langem Wandern und Arbeiten endlich 1763 bei Stock-upon-Trent die von ihm mit dem klassischen Namen »Etruria« belegte Töpferei begründet. Er verbesserte die technischen Verfahren und erfand 1781 die berühmte Jasper-Masse, eine aus Schwerspat, Töpferthon u. s. w. hergestellte Mischung, die im Brande sehr hart wird. Sie liess sich in den verschiedensten zarten, pastellartigen Tönen färben, besonders in jenem charakteristischen Stahlblau, Schiefergrau und Mattgrün, mit dem die aufgelegten weissen Reliefs so duftig zusammengehen. Diese Reliefs werden aus Hohlformen abgegossen, auf den Körper des Gefässes aufgedrückt und gebrannt. Flaxmann war der Leiter des Bildhauerateliers von Etruria, zugleich der Schöpfer der schönsten, anmutigsten Reliefs. Klassische Vasenbilder, antike Sarkophagscenen und Gemmenabdrücke wurden mehr oder weniger frei wiederholt und mit zopfiger Grazie reizend umkleidet. Die Wedgwood-Ware eroberte sich die ganze Welt, wurde überall auf dem Kontinent nachgeahmt, selten erreicht. Gerade die Mitarbeit solcher Künstler, wie Flaxmann, sicherte ihm, neben der technischen Vollendung, den Vorzug vor allen anderen Werkstätten. Später erfreute sich das bemalte und bedruckte Steingut von Staffordshire einer gleichen Beliebtheit.

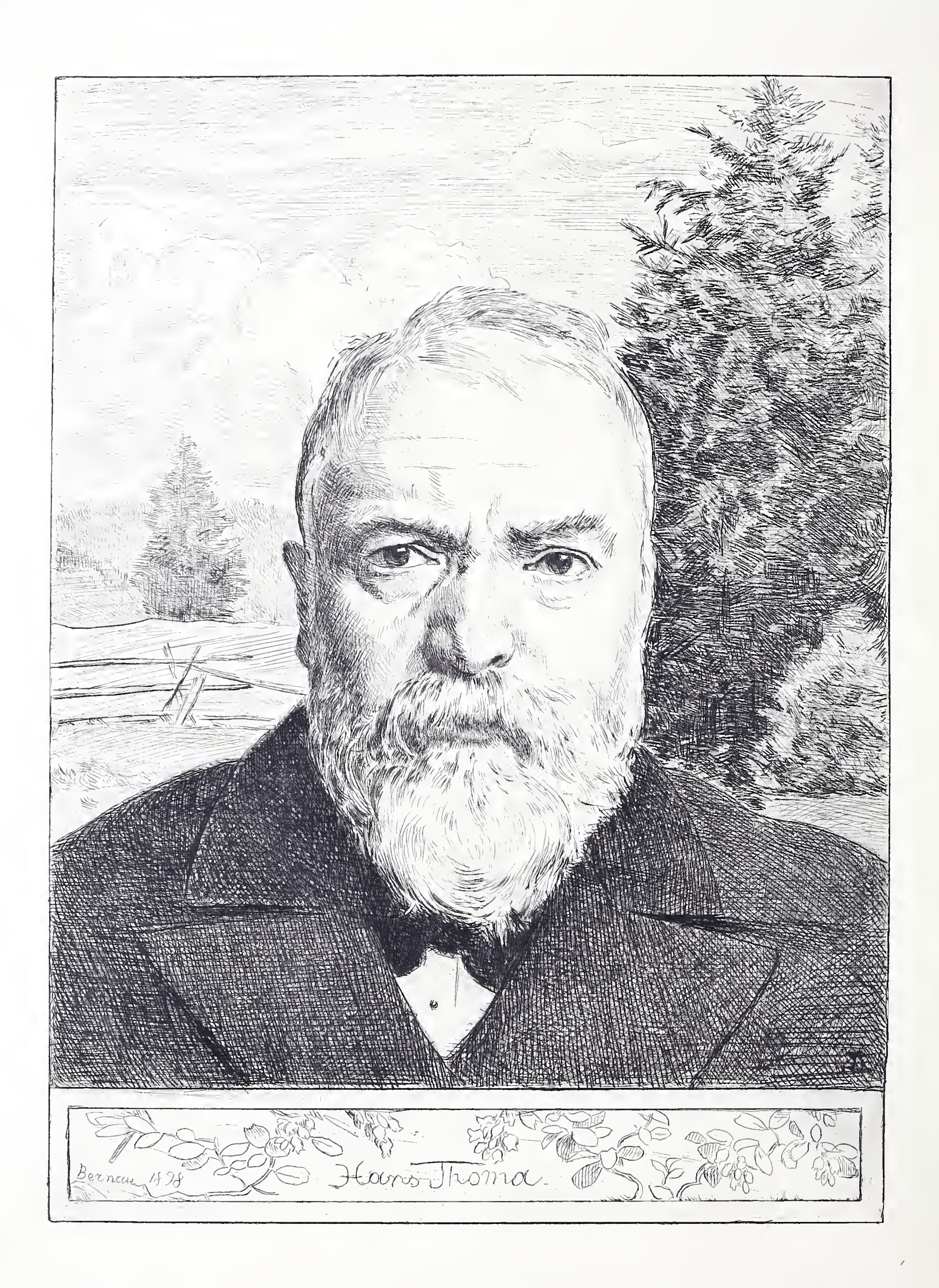


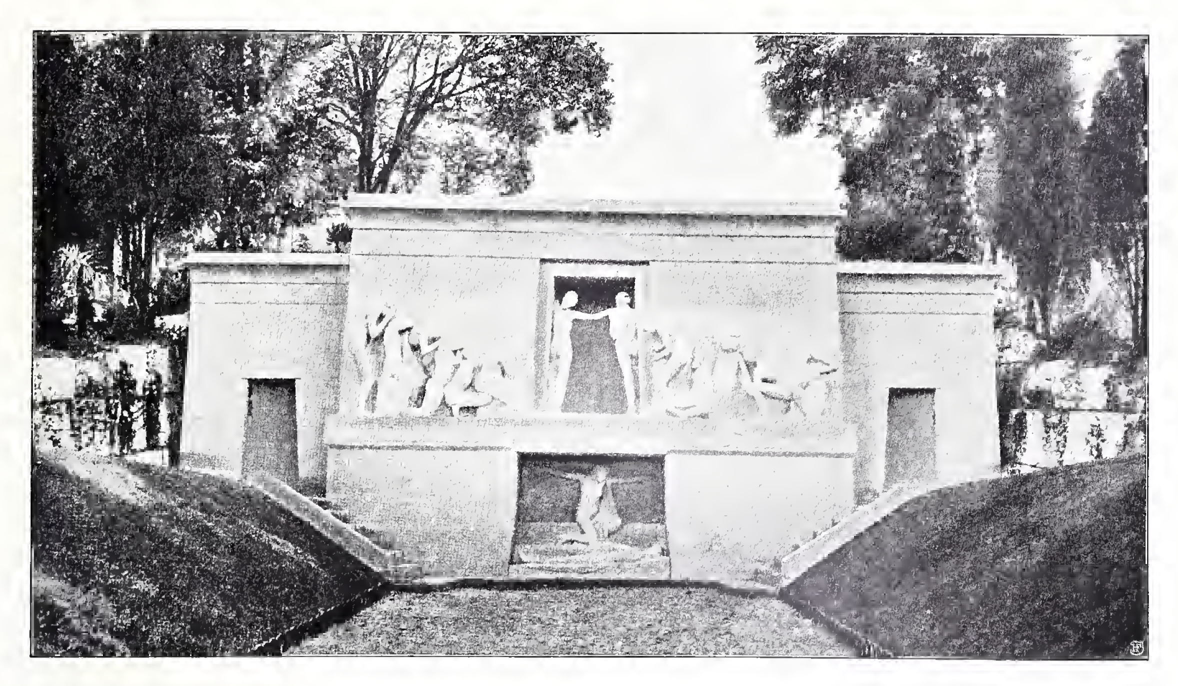
Alle über dies Heft verstreuten Handzeichnungen sind von Jozef Israels im Haag.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.



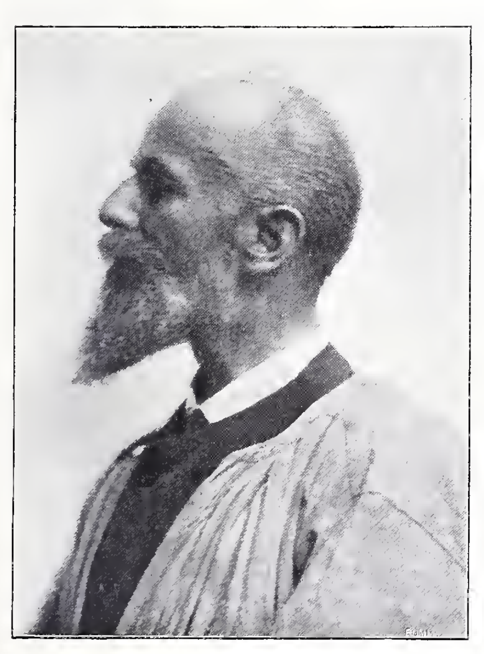
KINDER AUF DER DÜNE. ORIGINALRADIERUNG VON JOZEF ISRAELS-HAAG


Bernau 1898
Hans Thoma



Gesamtansicht des Monument aux Morts in Paris.
Vergl. dazu auch die Abbildung im Jahrgang 1900, S 283.

ALBERT BARTHOLOMÉ
DER SCHÖPFER DES MONUMENT AUX MORTS



DER Père-Lachaise, die grosse Pariser Totenstadt, öffnet seine Hauptpforte auf eine Cypressenallee, die von einer doppelten Reihe von Grabmälern eingesäumt wird. Rechts und links dehnt sich, im Schatten der alten Bäume, zwischen Sträuchern und Blumen der weite Friedhof, ein hügeliges Terrain, durchfurcht von kleinen, stillen Alleen und breiten Avenuen, die in leisen Windungen über Berg und Thal führen.

Am Ende dieser Cypressenallee, die sanft ansteigt, breitet sich eine steil abfallende Rasenböschung aus, von deren Höhe der Blick frei über Paris schweift. Hier oben auf der Terrasse steht eine kleine armselige Kapelle, schier erdrückt von dem benachbarten Mausoleum Thiers' mit seinen im Glanze der Neuheit prangenden weissen Mauern.

In diesen kleinen Hügel hat der Schöpfer des *Monument aux Morts* einen breiten Einschnitt gemacht und so zu ebener Erde, mitten zwischen die beiden Rampen, die rechts und links zur Kapelle hinaufführen, einen steinernen Fries eingefügt, der scheinbar die Rolle eines Widerlagers für den Friedhofshügel erfüllt. Das Bauwerk hat die einfachen Umrissformen eines ägyptischen Tempels; das leicht nach innen geneigte Mauerwerk läuft oben in eine Hohlkehle aus.

Das Hauptgeschoss ruht auf einer vortretenden Deckplatte, die den Figurenfries trägt; darunter ein kräftiger Unterbau, von zwei Treppen flankiert, auf denen man zu zwei seitlichen, etwas gegen den Mittelbau zurückgezogenen Plattformen steigt.

Finster öffnet sich in der Mitte des oberen Stockwerks eine Pforte. Ein junges Paar schreitet über die Schwelle. Schon verliert sich ihr Antlitz im Schatten, nur auf dem leuchtenden Weiss der Rücken spielt noch

das süsse Licht des Tages, das sie nun unwiderruflich verlassen müssen. Rechts der Mann, gebeugt unter dem Verhängnisse, aber doch still gefasst; links Sie, mit zögerndem Schritte, einen Arm auf die Schulter des Geliebten gestützt. Sanft biegt sie den Kopf zurück, als wollte sie das Hereinbrechen der Finsternis noch einen Augenblick aufhalten. Dieser Blick des Weibes ist von unbeschreiblicher Schönheit und enthüllt sich erst, wenn man das Denkmal von der Seitenplattform betrachtet. Das ganze Paar ist der wunderbarste Ausdruck des ruhigen Scheidens von dieser Welt im schmerzlichen Bewusstsein dessen, was man verliert und im Glücksgefühle, durch das dunkle Thor mit dem Geliebten gemeinsam einzugehen.

Gegen diese gähnende Finsternis bewegt sich links und rechts ein langer Zug, die vielgestaltige Verkörperung des Schicksals allen Fleisches. Links, dicht am Thore sitzt ein altes Weib und schluchzt, den Kopf in den Händen vergraben, dort ein Paar, dessen Finger sich in die Mauer förmlich einkrallen, um dem Todeswirbel, der sie fortreissen will, Widerstand zu leisten. Ein junges, blühendes Weib beweint seine keusche Unschuld; auf sie gestützt tröstet sie, der sie im Leben liebte und nun mit ihr den Tod zu teilen geht. Daneben birgt ein schönes, halbnacktes Mädchen sein Antlitz mit einer Bewegung, als wollte sie die furchtbare Vision von sich scheuchen. Hinter ihr, aufrecht, der Vater, den bethränten Blick am Haupte der Tochter geborgen.

Rechts das gleiche Bild: Ein Greis ist in die morschen Kniee geknickt, die kaum mehr die Ruine seines Körpers tragen; er stützt sich auf den Thürpfosten, um seinen letzten Schritt zu thun.

Drei Mädchen folgen ihm, die eine zu Boden geworfen in schrecklicher Verzweiflung, eine andere auf den Knieen, bittflehend, weil sie noch nicht die finstere Wahrheit glauben will. Ein junges Weib beugt sich in einer Stellung von rührender Anmut über den Gatten, der von Entsetzen gepackt sie scheinbar zurückhalten will. Endlich eine zarte Jungfrau, ein Wesen voller Anmut und Frische, die ein letztes Mal ihr schönes Antlitz gegen das Licht wendet und in höchster Bewegung einen letzten Kuss dem Leben zuwirft.

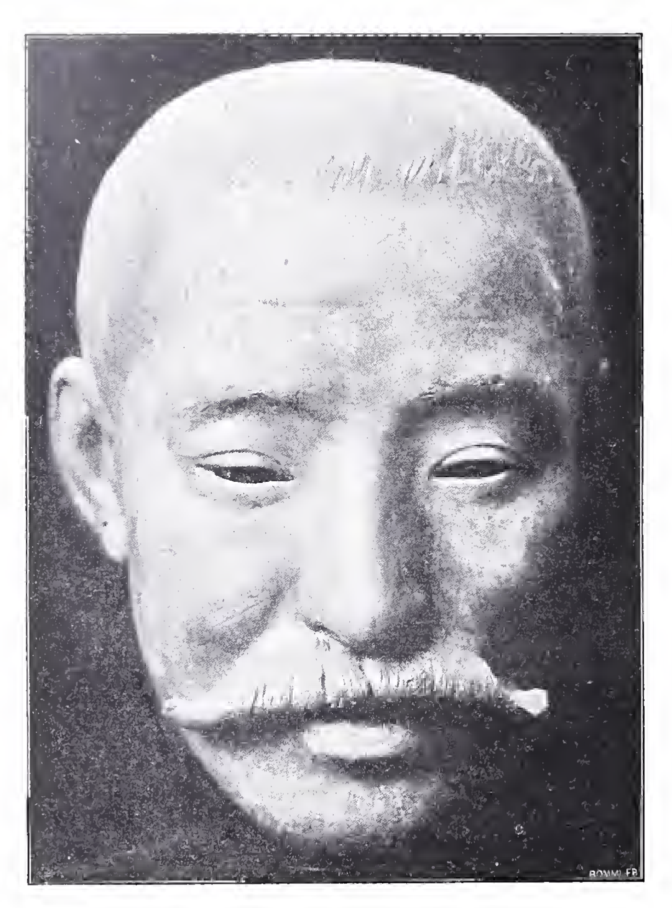
Ist es wohl ein Denkmal der Verzweiflung, das der Künstler hier errichten wollte? Hier oben geht der Tod vorbei, ein nimmer rastender Würger; aber schauet unten hin: sehet in der hohlen Nische mitten im Unterbau das Elternpaar hingestreckt in feierlicher, süsser Ruhe. Auf ihnen schlummert ihr Kind, ein kleiner Leichnam, der nie gelebt hat. Aber die Grabplatte hebt sich und die Unsterblichkeit breitet über sie weit offen ihre Arme und ruft sie zu ewigen Freuden:

Sur eux qui habitaient
le pays
de l'ombre et de la mort,
une lumière resplendit.

So klingt in die tragischen Accorde eines Trauermarsches ein Adagio, das süsse Motiv der unsterblichen Hoffnung.

* * *

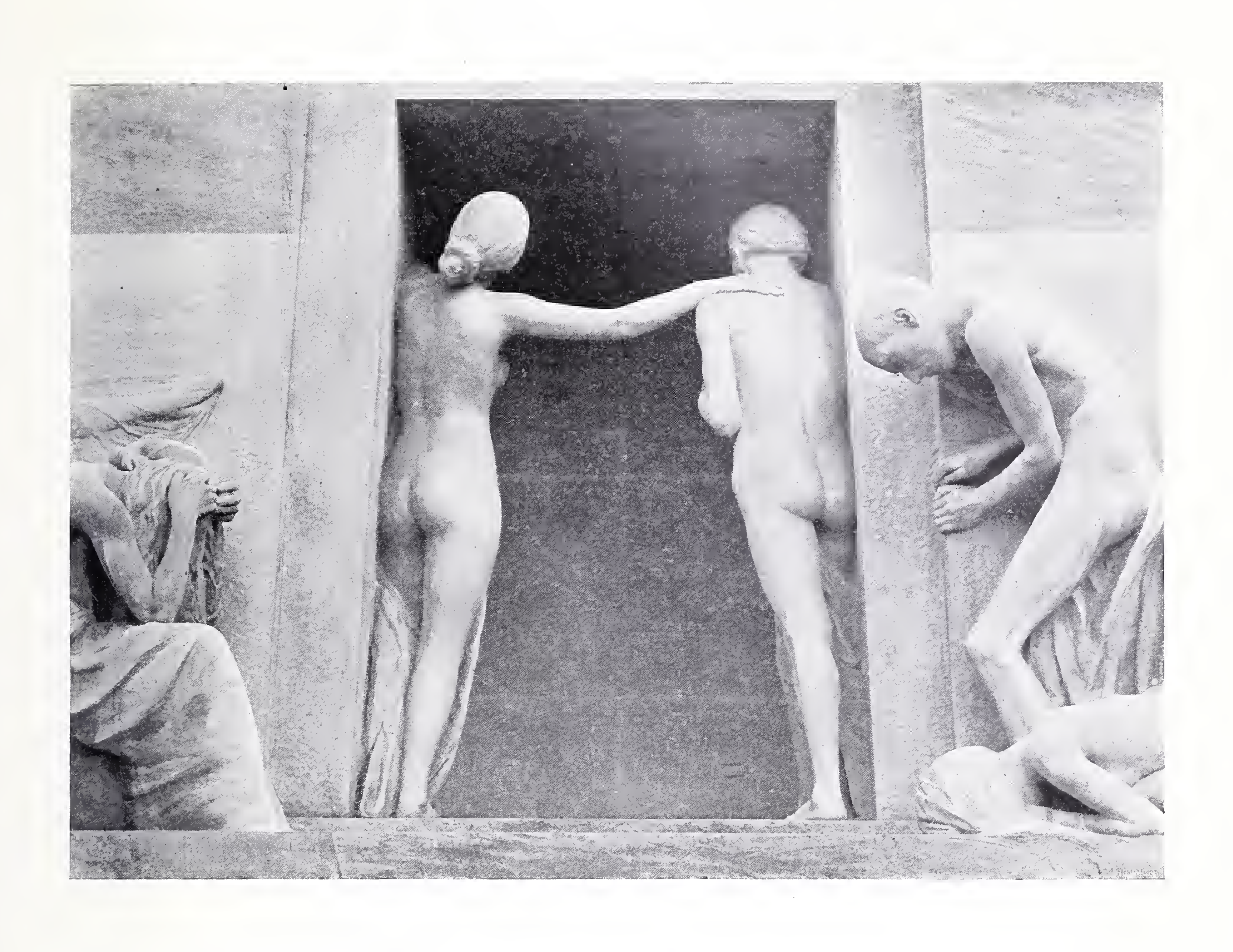
Zehn Jahre lang hat *Albert Bartholomé* in Sammlung und Schweigen sein Werk überdacht. Aber wie er nach Ausdruck für seinen Traum rang, drohte ihm eine böse Klippe: wollte er nicht dem Stein einen sozusagen nur *litterarischen* Gedanken abfordern? Damit wäre er in ein leider heutzutage weitverbreitetes Übel geraten; Maler, Bildhauer oder Musiker denken wie Schriftsteller, ohne Rücksicht auf die Bedingungen des Stoffes, in dem sie ihre Ideen ausdrücken. Bartholomé entschied sich glücklicherweise dafür, das Metier des Bildhauers grenzenlos zu lieben — ein Meister ward er, als ein schmerzliches Geschick sein Leben zermalmte, um seine Seele zu befruchten.



Porträtmaske des Kunstgelehrten Tadamasa Hayashi. Von A. Bartholomé.

* * *

Seit dem Jahre 1879 sah man in den Pariser Salons Gemälde von Bartholomé, gesund und fein beobachtet, Lokalfarben und Wechselwirkungen der Valeurs mit dem Auge des Impressionisten gesehen, aber dabei doch getragen von dem Ehrgeize, in der klassischen Überlieferung zu bleiben; Porträts, Studien, Familienscenen — die Kritiker und das Publikum wurden aufmerksam. Er war kein Neuerer, aber seine einsame Seele hatte sich in der allgemeinen Erfassung des Lebens mit den kühnen Geistern der jungen Schule, deren Häuptling Bastien-Lepage war, absichtslos begegnet; mit jenen, die aufrichtig und ungesucht das, was sie sahen, wiedergaben und die



*MITTELGPUPPE DES TOTEN-MONUMENTS.
VON A. BARTHOLOMÉ IN PARIS.*



Linke Seitengruppe des Toten-Monuments von A. Bartholomé.



Rechte Seitengruppe des Toten-Monuments von A. Bartholomé.



Einzelheit von Bartholomé's Toten-Monument.

Qualitäten aufwiesen, geschmackvolle Farbengebung, Licht und Luft in diskretem Wechselspiel, feste, aber keineswegs harte Zeichnung; die Stoffwahl meist aus dem täglichen Leben der kleinen Leute gegriffen: ein Altmännerhaus, Hofmusikanten, kleine Mädchen in der Schulpause u. a. Daneben mancherlei Bildnisse.

Plötzlich — 1886 — verschwand der Künstler. Der Tod hatte Einzug in sein Haus gehalten und ihm die treue Gefährtin seines Lebens entrissen. Das heitere Farbenspiel, das er bis dahin so geliebt, schien ihm nun wie eine Ironie auf seine Trauer. Und doch blieb sein Schmerz nicht thatenlos. Um das Grab seiner Gattin zu schmücken, ward Bartholomé Bildhauer. Auf einem kleinen Landfriedhofe nahe bei Crépy-en-Valois steht jene Bronzegruppe, eine merkwürdige Mischung furchtbaren Realismus und überschwenglicher Mystik. Die Leiche eines junges Weibes ist auf der Erde ausgestreckt, die Hände gefaltet, der Körper noch bekleidet mit dem Gewande, das er im Leben trug. Über sie beugt sich der Gatte, dessen schmerzgefoltertes Antlitz mit der unbeweglichen Ruhe der Toten schneidend kontrastiert, und drückt einen Kuss auf die eisige Stirn. Darüber am Kreuz ein Christus in grausig wahrem

faden, schulmeisterlichen Gruppierungen im matten Atelierlicht als einen Greuel empfanden.

Léonce Bénédite, der Konservator des Luxembourg-Museums in Paris, hat in einem ausgezeichneten Aufsatze[1]), den man eigentlich ganz anführen müsste, die Anfänge unseres Künstlers blossgelegt.

»Man war damals,« sagt er, »in der vollen Bewegung dessen, was man mit einem heute aus der Mode gekommenen Worte den Pleinairismus nannte, eine Art Verständigung zwischen der Schulüberlieferung und den naturalistischen Kühnheiten der Millet, Courbet und Manet.« Bartholomé war durch seine erste Erziehung ganz für diese Strömung vorbereitet.

1848 ist er in Thiverval geboren, mitten auf dem Lande der Provinz Ile de France. Nach Beendigung seiner Studien lebte er einige Zeit in Genf, wo er bei Barthélémy Menn Unterricht nahm, einem seltsamen Kopfe, Künstler und Pädagoge, ganz und gar befangen in den sozialistischen Ideen Fourier's, einst Schüler von Ingres und befreundet mit Corot.

Ein kurzer Aufenthalt im Atelier von Gêrome an der Ecole des Beaux-Arts in Paris hat der ästhetischen Erziehung unseres Künstlers vermutlich nichts zugefügt. Sein jungfräuliches Auge, das die Schönheit der Welt im freien Lichte sah, ist durch diese Lehrjahre nicht getrübt worden.

Im Jahre 1879 stellte er das Porträt eines alten Provinzialen, der auf einer Bank unter Bäumen sitzt, aus — »Im Schatten«. Breit und harmonisch in der Technik, kühl in der Lichtführung ist das Bild gemalt; fest geprägt ist das Antlitz des Mannes mit dem friedsam-kindlichen Ausdrucke des Alters. Als Degas das Bild sah, ging er rasch auf Bartholomé zu, — und sie wurden Freunde. Dann kam eine Reihe von Gemälden und Pastellen, die die nämlichen



Pastellbild von Albert Bartholomé.

1) Art et Décoration. Dezember 1899.

Todeskampfe. Das ganze Werk so tief so schmerzhaft empfunden, dass es sich nur in so herben Formen Ausdruck verschaffen konnte.

Bartholomé aber wuchsen durch dies Werk der Seele Schwingen. Aus dem künstlerischen Ausdruck seines persönlichen Schicksals erblühte ihm der Gedanke des Mitleids mit dem allgemein Menschlichen. So fasste er die Idee zum *Monument aux Morts.* Zugleich aber fand er in der schweren Werkelarbeit der Bildhauerei ein Gegengewicht gegen seine Melancholie, und seine Schöpferkraft ward frei von den Banden, die auf ihr gelastet hatten.

Seit dem Salon von 1889 erschienen nach und nach einzelne Bruchstücke; zuerst das in der unteren Nische schlummernde Elternpaar. Gleichzeitig damit schuf Bartholomé auch die Figur eines kleinen weinenden Mädchens, ein rührend schmächtiges Körperchen (jetzt im Luxembourg Museum in Paris). 1892 zeigt der Künstler dann die Mittelstücke des Denkmals, das Paar, das in das Thor des Todes eingeht. Das war ein wahrhaftiger Fund! Welch neue Nuance im Ausdrucke einer Idee, welches Pathos, welche Schöpferkraft! So verblüfft man war — man verlor nicht die Fassung; denn die Sprache des Meisters war nicht dunkel. Nun folgten in den nächsten Jahren die Einzelfiguren und endlich 1895 erschien das endgiltige Gesamtdenkmal.

Die Aufnahme, die das Monument beim Publikum fand, bestimmte den französischen Staat und die Stadt Paris, es anzukaufen. Mehrere Aufstellungsorte wurden dem Künstler vorgeschlagen; er wollte nur den Père-Lachaise und erhielt ihn. Er suchte selbst in einem Bruche Lothringens den schönen, blonden Stein mit dem zarten, festen Korn aus. Er arbeitete derart, dass keine Figur zerschnitten wurde; die ganze Mittelpforte mit dem Paare sind aus einem einzigen Block gehauen, jede der beiden Seitengruppen besteht nur aus zwei Steinen und die Fugen laufen zwischen den Figuren längs des Konturs derart, dass sie für den Beschauer unsichtbar bleiben. Bartholomé hat eben vor seinem Materiale Achtung. Und er ist ein Mann von künstlerischem Gewissen: jede der Relieffiguren ist zuerst als Studie voll modelliert worden. Dieses gesunde Streben des Realisten hat er sich aus seinen Malerjahren herübergerettet. Die ersten Studien wurden dann geläutert, der Gesamtidee untergeordnet, vereinfacht und auf die grossen Linien hin gearbeitet.

Porträtbüste von A. Bartholomé.

Die Form des Gesamtbaues fand der Künstler erst ziemlich spät; er dachte zuerst an eine Art Grabkapelle, an der Vorderseite eine Eingangspforte und alle Friesfiguren, wie in dem endgültigen Entwurfe; die Auferstehungsnische aber an der Rückwand. Es ist klar, dass in dieser Anordnung die Gruppen bei aller Wahrung ihrer eigentümlichen Schönheit doch nicht die geschlossene Komposition gegeben hätten, die wir heute bewundern.

* * *

Bénédite hat sich mit den künstlerischen Ahnen unseres »maître de pierre vive« — wie man im Mittelalter die Bildhauer nannte — beschäftigt. Bartholomé selbst hat die Anziehungskraft zugestanden, die erst die unbeholfenen nordischen Porträtbildner des 15. Jahrhunderts und dann die Florentiner in ihrer straffen Eleganz, in ihrem ausdrucksvollen Naturalismus auf ihn ausgeübt haben. Die Kritik fühlte auch mit sicherem Blicke, zumal in der Halbfigur eines Greises, der sich von dem Leichentuche erhebt (ein fallen gelassenes Fragment des ersten Entwurfes), die Verwandtschaft mit Donatello. Und die hingestreckten Figuren in der Nische erinnern an das Grabmal von Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen. Es scheint auch, dass Bartholomé im Louvre lange die ägyptischen Sammlungen studiert hat. Die merkwürdige Mischung hieratischer Starrheit mit geradezu moderner Eleganz, die sich bisweilen bei den Ägyptern findet, möchte man, wie Bénédite meint, in dem Mädchen, das sich die Haare aufsteckt (jetzt im Dresdner Museum) und in der Jungfrau des Totenmonuments, die mit einem Kusse an das Leben das rechte Relief beschliesst, (Abb. S. 174),

[illegible]uren. Auch die elastische Schmächtigkeit solcher Figuren, die ganze Kompositionsart Bartholomé's, mit ihren einfachen Plänen, die in langen Linien zusammenlaufen, das Unterdrücken der Muskulatur bis auf die ausdrucksvollen Linien lässt an einen leisen Einfluss des Studiums ägyptischer Menschendarstellung denken.

Aber man muss bei solchen Bemerkungen sich darüber klar sein, dass diese etwaigen Einflüsse sich bei unserem Meister doch nur insoweit Geltung verschaffen konnten, als sie seinen eigenen geistigen Entschliessungen entsprachen. Er war und blieb immer ein freier Mann, immer er selbst. Was er für ein eminenter Charakteristiker ist, zeigt seine Maske des japanischen Kunstgelehrten Tadamasa Hayashi oder die ausdrucksvolle und dabei so aristokratische Frauenbüste, die wir hier abbilden (S. 170 u. 175).



Das Geheimnis. Marmorgruppe von A. Bartholomé.

* * *

Und kaum ist es vollendet, das grosse gedankenreiche Werk, in das er seinen Schmerz einsargen wollte, da erwächst ihm, ohne besonderen Anstoss, die Liebe zu den reinen, harmonischen Formen des Menschenleibes um ihrer selbst willen und er wirft sich auf ihr Studium. Gerade diese Wandlung spricht für den wahren Künstler; seine jüngsten Arbeiten sind die Bürgen seiner Ehrlichkeit.

Da ist z. B. ein gleichgiltig hingekauertes Weib; der lachende Kopf zurückgeworfen, der volle Körper mit herausfordernder Geste vorgebogen, von den fest auf den Boden gestemmten Armen gestützt. Das ist einfach ein schönes Weib, ein Kunstwerk ohne jeden gedanklichen Beigeschmack. Es ist als »Studie« bezeichnet. Im gleichen Fahrwasser bewegt sich eine noch wesentlich schönere Arbeit, die zugleich Bartholomé's jüngste Schöpfung ist. Vier Frauen, von rückwärts gesehen, stehen an einer epheubewachsenen Mauer und flüstern sich ein Geheimnis in die Ohren. Jede Figur hat individuellen Charakter; der keusche Reiz der zarten Formen ist köstlich, die Ausführung, in schneeweissem Marmor, ersten Ranges. Das Delikate der ganzen Arbeit wird durch den kleinen Massstab (die Gruppe ist etwa einen Meter hoch) aufs glücklichste gehoben.

* * *

Indessen, wir werden unseren Essay wieder mit einem Grabmale beschliessen. Nicht weit von der Stelle wo Heinrich Heine ruht, auf dem Montmartre, hat Bartholomé einen Grabstein für Meilhac, den feinen Amüseur, den Dichter modern zugespitzter Lustspiele geschaffen. Ein nacktes Weib, in einen leichten Trauerflor gehüllt, sitzt auf der Grabplatte, der rechte Arm ruht auf einem Kranze, der linke deckt die weinenden Augen. Der erste Eindruck ist ernst und traurig, aber in der ganzen Behandlung des Körpers, des über die Brust wehenden Schleiers, der schönen Füsse, die kaum mit den Spitzen die Erde berühren, steckt soviel gesundes Leben und Lebensgefühl, dass wir nicht anstehen, dies Grabmal neben das »Geheimnis« und die »Studie« zu setzen.

Wird Bartholomé je wieder einen so grossen, allgemeinen Erfolg erringen, wie mit dem Monument aux Morts? Eine eindrucksfähige Seele, wie die seinige, immer im Erwachen, immer empfindsam, kann sich nicht in die engen Grenzen einer Spezialität schachteln. Solch Geist lässt ahnen, dass wir noch Überraschungen zu gewärtigen haben. Je nach den Regungen seines Herzens, in Freud und Leid, schafft er, und der Mensch in ihm bleibt das Ebenbild des Künstlers. Mit seinem Monument hat er den feinen Seelen einen neuen künstlerischen Accent vom Wesen des Todes enthüllt und dabei die Masse erhaben zu rühren gewusst. Es wäre ihm ein leichtes, das einmal angeschlagene Thema vom Todesleid zu billigen Erfolgen weiter auszubeuten; er verachtet das und sucht jetzt neue Wege. Das ist sein Recht — ja, sogar seine künstlerische Pflicht.

Paris, März 1901. *LOUIS DENISE.*



Figur von Bartholomé's Toten-Monument, die bei der endgültigen Gestaltung nicht verwendet wurde.

DIE NEUE BRONZESTATUE AUS POMPEJI

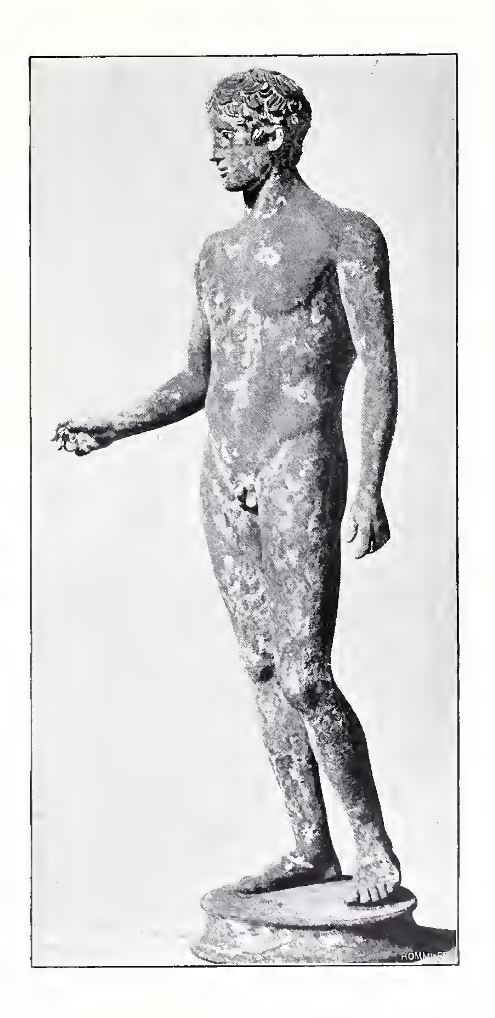
ENDLICH ist es möglich geworden, von der neugefundenen Bronzestatue aus Pompeji eine Abbildung zu geben und damit dem allseitig erregten Interesse entgegen zu kommen; da eine genaue stilistische Würdigung vorbehalten bleiben muss, bis die Statue öffentlich ausgestellt und dadurch Zeit und Gelegenheit für eingehendere Studien gegeben ist, will ich mich hier mit ein paar auf die Feststellung des Thatsächlichen gerichteten Worten begnügen. Die Auffindung der Bronze hängt mit einem Wandel in den Grundsätzen zusammen, nach denen die italienische Regierung die Ausgrabungen in Pompeji betreibt. Nachdem nämlich früher das ganze für Pompeji in Betracht kommende Terrain expropriiert worden war, hat man in späterer Zeit aus übel angebrachter Sparsamkeit die expropriierten Terrains wieder verkauft, so dass bei dem Weiterschreiten der Ausgrabungen dieselben Felder von neuem mit erheblich grösseren Kosten wieder erworben werden mussten. Aber als Grenze war immerhin der ringsum kenntliche Gang der Mauern angenommen worden. Das ist nun neuerdings anders geworden; nachdem Vincenzo de Prisco auf dem Gebiet von Bosco Reale die interessante, durch ihre ganze Anlage, aber auch durch den reichen Silberfund ausgezeichnete Villa ausgegraben hatte und an einer andern Stelle unweit des Herkulanerthors, nördlich von der Stadtmauer bedeutsame Mosaiken aufgefunden waren, hat die italienische Regierung die Genehmigung erteilt, dass das Grundstück Barbatelli, nördlich von der Stadtmauer zwischen Herkulaner- und Sarnothor gelegen, angekauft und freigelegt würde, indem man hoffte, dass dadurch eine ganze Reihe topographischer Fragen gelöst werden würden. Und diese Hoffnung hat nicht getrogen, insofern auf diesem Grundstück vor wenigen Wochen der Kanal blossgelegt worden ist, der ehemals das Wasser nach Pompeji führte, so dass man hoffen darf, die wichtige Frage, von woher Pompeji sein Wasser bezog, werde jetzt endgültig gelöst werden; aber noch wichtiger ist wohl der Fund der Bronzestatue, der am 27. November im Fondo Barbatelli gemacht wurde. Der antike Besitzer des Hauses war wahrscheinlich Eigentümer einer Bronzewerkstätte, wie aus mannigfachen Anzeigen geschlossen werden kann (er muss eine grosse Zahl von Arbeitern beschäftigt haben, nach den grossartigen Latrinenanlagen zu schliessen, die er in seinem Hause angebracht hatte); ihm war die Bronzestatue wohl zu einer Reparatur übergeben. Sie fand sich in einer Höhe von 0,90 m mitten in der Lapillischicht, ein klein wenig auf die Seite geneigt und mit der runden Basis noch verbunden; zu ihren Füssen stand, auf den Kopf gestellt, ein grosses eimerartiges Gefäss aus Bronzeblech, das vielleicht als Untersatz für die Figur hatte dienen müssen. In derselben Höhe und dicht bei dem Eimer fand man einen in Windungen endigenden Zweig aus Bronze. Der Statue fehlte der rechte Arm, der Zeigefinger der linken Hand und das linke Auge; das rechte, aus Glasfluss gefertigt, war verkehrt eingesetzt. Die Höhe beträgt ohne Basis 1,17 m, die Basis, in einfachen Formen gehalten, hat einen Durchmesser von 0,34 m und eine Höhe von 0,07 m. Etwas tiefer, 0,25 m vom Fussboden, 1,20 m von den Füssen der Statue entfernt, stiess man auf den rechten Arm mit einem in Windungen auslaufenden Bronzestück; auch den Zeigefinger der linken Hand fand man bei genauer Durchmusterung der Lapillischicht, und als man durch das Armloch die in den Körper eingedrungenen Lapilli herausholte, fand man auch zwei Augen, das eine unverletzt, das andre beschädigt. Offenbar waren diese Augen, ähnlich wie es bei den Puppen unserer Töchter zu geschehen pflegt, lose geworden und nach innen gefallen, und da hatte man versucht, da es unmöglich war, die ursprünglichen Augen herauszuziehen, ohne die Statue zu beschädigen, an Stelle der alten neue einzusetzen. Jetzt sind die ursprünglichen Augen wieder eingefügt worden, wodurch der Anblick des Kopfes unendlich gewonnen hat[1]). Die Basis ist übrigens sicherlich nicht die ursprüngliche, sondern, genau so wie bei dem Idolino in Florenz, jedenfalls erst zugefügt worden, als die von ihrer ursprünglichen Basis losgelöste Bronzefigur aus Griechenland nach Italien gebracht wurde. Dass die ursprüngliche Basis aus Stein war, darf man wohl aus den in den Fusssohlen vorhandenen, auf ehemaligen Bleiverguss hindeutenden Öffnungen schliessen.

Die Statue ist ganz und gar mit Silber überzogen, das an einzelnen Stellen, namentlich an der Brust, infolge der Oxydation sich leider losgelöst und teilweise abgeblättert hat. Sonst ist die Erhaltung eine vorzügliche, bis auf die der beiden Hände, bei denen man, wie es scheint, den Versuch gemacht hat die Öffnung zu erweitern, um die daneben gefundenen Bronzeranken hineinzuzwängen; man könnte behaupten, dass man die Absicht gehabt hat, die Jünglingsfigur zu einem Lampenträger zu machen. Bei diesem Versuche sind natürlich die Finger auseinander getrieben und teilweise zum Bersten gebracht. Wie war ihre ursprüngliche Stellung?

Der Jüngling steht nur mit dem rechten Fusse voll auf, so dass das rechte Bein Standbein, das linke Spielbein ist; der linke Arm hängt ruhig herab, die Hand

1) Das Einsetzen der Augen in die Statuen scheint im Altertum etwas sehr gewöhnliches und oft vorkommendes gewesen zu sein, so dass sich dafür besondere Handwerker ausbilden konnten; vgl. Corp. Inscr. Lat. VI, 2, S. 1235 No. 9403 M. Rapilius Serapio · hic | ab · ara · marmor | oculos · reposuit · statuis | qua · ad · vixit · bene. Vielleicht war der Faber oculariarius der No. 9402 ebd. auch in dieser Technik thätig.



Die neue Bronzestatue aus Pompeji.

…eise geöffnet; dass sie lose irgend einen länglichen Gegenstand, einen Zweig oder dergl. hielt, ist möglich, aber nicht notwendig. Der rechte Arm ist vom Ellenbogen ab nach vorn gestreckt, die Hand ist leicht geschlossen, als ob sie einen dünnen Gegenstand, z. B. den Henkel eines Kruges, umfasst habe. Vielleicht lassen genauere Nachforschungen in Bezug auf diesen Punkt noch Sicheres erkennen. Der Kopf ist ein klein wenig nach links, vom Beschauer aus, gewandt, als ob er der Thätigkeit, zu der die Haltung der rechten Hand die Voraussetzung bildet, seine Aufmerksamkeit zuwenden wolle. Die Haare sind in kurze Löckchen geteilt und legen sich flach und scharf an den Schädel an. Die Entwickelung der linken Hüfte scheint besonders bei der Rückansicht etwas verkümmert, doch wäre es nicht unmöglich, dass die Statue an dieser Stelle durch Pressung einen kleinen Schaden erlitten hat.

Prachtvoll ist die Entwickelung des ganzen Körpers, besonders des Rückens. Während das Gesicht im ersten Augenblick polykletischen Einfluss erkennen lässt, nötigt die flüssige, fast weiche Modellierung, wie sie im Rücken hervortritt, an die attische Schule gegen Ausgang des fünften Jahrhunderts zu denken. Vielfach wird man an die in Tivoli gefundene Dionysos-Statue erinnert. Doch das sind alles Fragen, die eingehenderen Studien vorbehalten bleiben müssen.

Noch drängt die Frage sich auf, ob uns in der Statue ein echt griechisches Werk oder eine in Italien entstandene Nachahmung erhalten ist. Da die Figur, wie oben ausgeführt, ursprünglich wohl auf Stein stand und erst in Italien auf eine Bronzebasis gesetzt ist, darf man wohl annehmen, dass sie in Griechenland von der ursprünglichen Basis losgerissen, und von dort nach Italien übergeführt worden ist. Die Versilberung spricht sicher nicht dagegen, da diese ja auch erst später angebracht sein könnte, um scheinbar den Wert des Kunstwerkes zu erhöhen (bekannt ist, dass Nero antike Statuen hat versilbern lassen), und vielleicht lässt es sich dadurch erklären, dass die Versilberung vom Grunde jetzt sich loslöst, es wäre aber auch nicht unmöglich, dass die Versilberung schon auf frühere Zeiten zurückginge.

Jedenfalls ist in der Pompejanischen Bronzestatue ein Werk uns erhalten, das dem Auge des Kunstliebhabers reine Freude gewährt und dem Kunstforscher noch für lange Zeit reiche Gelegenheit zu Studien bietet[1]).

R. ENGELMANN.

1) Vergl. den Bericht über die Sitzung des Archäologischen Instituts in Rom in »Kunstchronik« Nr. 22.

DER VEREIN FÜR ORIGINALRADIERUNG IN KARLSRUHE

Der Name »Karlsruher« hat in den letzten Jahren einen guten Klang im deutschen Kunstleben bekommen. Was von Karlsruhe kommt, pflegt gesund und kräftig in der Empfindung, solid in der Technik zu sein. Begegnet man den Karlsruhern auf Ausstellungen — und sie zeigen häufig, was sie können — so heimelt schon die Geschlossenheit des Auftretens, das Kollektive an. Freilich, Kalckreuth und Grethe haben sie nun verloren, aber dafür dürfen sie jetzt Meister Thoma zu den ihren zählen, der ihrer Art innerlich von je verwandt war. Auch in Dill ist ihnen ein schätzenswerter Zuwachs geworden.

In der Lithographie ist der Ruf des Karlsruher Künstlerbundes besonders fest gegründet, weil seine Arbeiten wirklich »Stil« haben; hier aber soll einmal auf die Veröffentlichungen des Karlsruher Vereins für Originalradierung hingewiesen werden, dessen siebente Mappe uns vorliegt. Die Kunde von solchen Publikationen pflegt nur zu einem kleinen Kreise zu dringen, deshalb ist es Pflicht darauf aufmerksam zu machen. Es werden diesmal zehn Blätter geboten, die von Conz, Daur, Gattiker, Hofer, Hollenberg, Luntz, Thoma, Volkmann und Weiss herrühren. Thoma hat zwei Blätter beigesteuert, von denen das eine, sein Selbstbildnis, ausserhalb der alphabetischen Reihe der Mappe, als Nummer Eins figuriert.

Und das mit Recht; es ist eine helle Freude, in dieses offene Malerauge zu schauen. Sieht man näher zu, so fällt die einfache Technik auf. Die Platte scheint mehr mit der kalten Nadel gestochen, als eigentlich mit Ätzwasser radiert zu sein. Nur die Baumgruppe rechts ist toniger gehalten. — Es ist jedenfalls interessant, Thoma hier ein ihm sonst fremdes Gebiet betreten zu sehen; wir haben deshalb und wegen des künstlerischen Wertes des Blattes den Verein gebeten, uns die Platte zum Abdruck zu überlassen, welchem Wunsche in dankenswerter Weise entsprochen wurde.

Von den anderen Blättern der Mappe haben uns die von Conz, Hofer und Luntz am meisten angesprochen.

G. K.

DIE AUSSTELLUNG VON KÜNSTLER-LITHOGRAPHIEN IM DEUTSCHEN BUCHGEWERBEMUSEUM ZU LEIPZIG

VON JÜRGEN HAUPT

SEIT der umfassenden Ausstellung, die Frankreich im Jahre 1895 zur Jahrhundertfeier der Lithographie veranstaltete, hat die Aufmerksamkeit auf die Mannigfaltigkeit und den künstlerischen Reichtum, den die Entwicklung der Lithographie in sich schliesst, schnell an Boden gewonnen. Die erfolgreiche Neubelebung der Künstler-Lithographie in den letzten Jahren und das steigende Interesse für die Kulturgeschichte des verflossenen Jahrhunderts, die in der Lithographie wenigstens für die Zeit von 1820—1850 ihren lebendigsten Niederschlag gefunden hat, haben dazu beigetragen, die Bedeutung der älteren Arbeiten zu erhöhen. Auf die Pariser Ausstellung folgten die des Grolier-Klub in London, dann die im Kunstgewerbe-Museum zu Düsseldorf 1897. In grösserem Umfang als die Düsseldorfer Ausstellung und mit nicht so ausschliesslicher Berücksichtigung der französischen Kunst wie die in Paris hat in diesem Frühjahr der deutsche Buchgewerbe-Verein in den Räumen des Buchgewerbe-Museums zu Leipzig eine umfassende Darstellung der Entwicklung der künstlerischen Original-Lithographie unternommen[1]). Dank dem Entgegenkommen, das die Verwaltung des Museums überall an wichtiger Stelle bei Sammlern, Museen und Künstlern gefunden hat, ist es möglich gewesen, in der Ausstellung eine möglichst gleichmässige und objektive Darstellung des Gesamtgebietes in Drucken von fast durchweg vorzüglicher Qualität zu geben. Die Ausstellung ist vor der Öffentlichkeit der erste bedeutende Schritt des Buchgewerbe-Vereins auf dem Wege, sich im eigenen Haus den wissenschaftlichen Rückhalt für seine praktische Arbeit zu schaffen. Dass gerade die Pflege der Künstler-Lithographie, die Kenntnis ihrer Gegebenheiten und ihrer Entwicklung, das Hineinleben in die Eigenart ihres Ausdrucks von unserem Buchgewerbe als eine Frage von aktueller Bedeutung empfunden wird, mag wohl in fachkundigen Kreisen als ein verheissungsvolles Zeichen seiner Entwicklung begrüsst werden.

Während der beiden ersten Jahrzehnte seit der Erfindung des chemischen Drucks durch Alois Senefelder ist die Lithographie fast ausschliesslich eine bayrische Kunst. Während es in Paris bis zum plötzlichen Durchbruch der Künstler-Lithographie seit 1816 bei vereinzelten Versuchen von Dilettanten bleibt und die frühen Arbeiten in Berlin und London bei der unzureichenden Kenntnis der Technik und dem Mangel an Förderung zu keiner Entwicklung führen, hat sich München fast zwanzig Jahre hindurch in konsequenter Weise bemüht, dem Steindruck als Kunst Geltung zu verschaffen. Und auch hier verging eine Reihe von Jahren mit verfehlten Massnahmen und unsicheren Versuchen, bis die Gründung der lithographischen Anstalt von Aretin und Alois Senefelder 1806 und endlich die Anstellung Senefelder's an der kurfürstlichen Steindruckerei 1809 der Entwicklung die technische Sicherheit verschaffte. Die Klotz und Mettenleitner, Wagner, Mayrhofer und Dorner, die zum Teil schon an den ersten Versuchen seit 1800 beteiligt waren, gaben dem Steindruck ein reiches Material an Landschaften und historischen Blättern. Aber weder die lithographische Technik noch die Geschichte der Kunst haben durch diese Arbeiten eine Bereicherung erfahren. Die Geburtsstunde der Lithographie stand in dem Zeichen der Volksbildung. Die Erzeugung billiger Vorlagenwerke, die Verbreitung erziehlicher und religiöser Blätter und in höchster Linie die Reproduktion von Meisterwerken der bildenden Kunst bildeten vom ersten Augenblick an das Ziel, dessen Erfüllung die Lithographie in München bestimmt war. Schon 1808 beginnt mit Senefelder's Galeriewerk (Handzeichnungen alter Meister aus dem Kupferstichkabinett in München) die Reihe der grossen Reproduktionswerke, die den Ruhm des Münchener Steindrucks bilden, aber auf dem Gebiet der eigentlichen Künstler-Lithographie, in der Ausbildung der Lithographie als einer selbständig schaffenden graphischen Kunst hat München kaum um die Palme gerungen. In der Ausstellung des Buchgewerbe-Vereins ist den Inkunabeln ein breiter Platz gegönnt worden und gerade diese Abteilung enthält neben Bekanntem manches seltene und historisch interessante Blatt.

Fast 20 Jahre dauerte es, bis sich die Lithographie als graphische Kunst durchsetzte. Während in Deutschland und England in letzter Linie der Mangel an künstlerischer Produktionskraft die Entwicklung hemmte, standen in Paris die Künstlerkreise der Lithographie mit ausgesprochener Gleichgültigkeit gegenüber. Erst

---

1) Führer durch die Ausstellung von Künstler-Lithographien im deutschen Buchgewerbehause. Leipzig, März-April 1901. Preis 20 Pf. Zu beziehen durch den deutschen Buchgewerbe-Verein in Leipzig.

als die Schule David's begann, sich in sich selbst aufzulösen, als die Anschauung der kommenden Generation sich von der klassischen Tradition zu lösen begann, konnte der Durchbruch der Lithographie erfolgen. Die beiden ausgestellten Blätter von Gros zeigen ja deutlich genug, wie wenig die klassische Richtung mit einer Technik anzufangen wusste, deren Wesen Freiheit und Individualität, Witz und schnelles Erfassen ist. Man hat wohl mit Übertreibung gesagt, die Lithographie habe die klassische Kunst überwunden, denn in Wahrheit vermochte die Lithographie erst sich durchzusetzen, als der Klassizismus innerlich tot war. Aber sie wurde das Sprungbrett für die moderne Kunst; an ihr hat sich das Verhältnis der Kunst zur Welt entwickelt.


Abb. 1. Bildnis der Frau Abendroth. Lithographie von Gröger.

Für den Umschwung entscheidend wurden die beiden Jahre 1816 und 1817. Graf Lasteyrie und Engelmann gründen ihre Pressen in Paris und werben für ihre Kunst. Unter den ersten, die sich ihnen zuwenden, sind die kommenden Meister der Malerei, Géricault und Delacroix. Im Jahre 1817 erscheinen die ersten Lithographien auf der Ausstellung im Salon. Die beiden Vernet und Charlet beginnen die Ausgabe ihrer Blätter, Taylor beginnt die Vorbereitungen zu den Voyages pittoresques und die Reihe der lithographischen Albums wird eröffnet. Wenige Jahre später hat die Lithographie sich mit allen Angelegenheiten des öffentlichen Lebens verbunden. Durch sie beherrschen die Künstler die öffentliche Meinung, stehen überall in erster Reihe, wo es gilt, auf die Massen zu wirken. Die Bewegungen in Politik, Gesellschaft und Litteratur finden in der Lithographie ihren Spiegel, die Bedürfnisse der Aufklärung und Forschung ihre beste Hilfe. Und während eines Vierteljahrhunderts rastlosen Schaffens für populäre, momentane Wirkung zugleich eine beständige künstlerische Vertiefung, eine Fülle starker Persönlichkeit. Die Zeit brachte einseitige Charaktere zur Entwicklung und die einseitige Begabung, die individuelle Note ist es, die in der Lithographie die unmittelbarste Wirkung üben konnte. Auf den ersten 25 Jahren der französischen Lithographie beruht zum guten Teil das künstlerische Übergewicht Frankreichs in Europa. Nirgends ausser in Frankreich hat sich die Kunst in so intensiver Weise am Leben beteiligt. In Deutschland, Österreich, England weist die Geschichte der Lithographie wohl einzelne grosse Persönlichkeiten auf, aber nur in Frankreich bietet sie sich als ein Ganzes.

Nicht gross ist die Zahl der Meister, die in der Lithographie nur die Kunst suchten, nicht das Mittel zur Mitteilung und Illustration. An der Spitze stehen die beiden Franzosen Géricault und Delacroix. Von beiden fehlen in der Ausstellung des Buchgewerbe-Vereins die frühesten Blätter, ihre weitere Entwicklung ist aber durch zum Teil vorzügliche Drucke vertreten. Die Folge von Lithographien, die Géricault 1821 während seines Aufenthaltes in England herausgab, ist als ein Meisterwerk häufig genug gewürdigt. Unmittelbarer als in seinen Gemälden tritt hier der unbefangene Ernst seines Naturstudiums entgegen und der Vergleich gleichzeitiger Lithographien mit der Kraft und Energie seiner Zeichnung lässt die Bedeutung der Blätter für seine Zeit ermessen. Géricault selbst legte nicht zu viel Gewicht auf diese Arbeiten. Während seines Aufenthaltes in London schreibt er: Je lithographie à force. Me voilà voué pour quelque temps à ce genre qui, étant tout neuf à Londres, y a une vogue inconcevable. Je me flatte que ce ne sera pour moi que l'affiche et que bientôt le goût des vrais amateurs qui auront ainsi appris à me connaître m'emploiera à des travaux plus dignes de moi.

Vielleicht hat gerade diese geringere Schätzung seiner Arbeit dazu beigetragen, ihn in diesen Blättern von dem Pathos frei zu halten, das in seinen Gemälden mitklingt. Auch in den späteren Blättern, die bei Villain gedruckt sind, so in dem Knaben, der seinen Karrengaul füttert, erscheint die Energie des Naturstudiums etwas verschleiert.

Mehr als Géricault hat Delacroix in seinen Lithographien Fühlung mit dem Leben seiner Zeit genommen. Durch sein Illustrationswerk zum Faust von 1828 hat die Phantasie der Romantik zum erstenmal Gestaltung erfahren. Der Wiederschein seiner malerischen Entwicklung in den Schwarz-Weiss-Blättern giebt seinen Lithographien ein eigenes Interesse. Wie durch die Schraffuren in seinen Gemälden giebt er durch aufgesetzte kräftige Striche auf leichtem Grundton Zeichnung und Modellierung; in feiner Gravierung werden die Lichter herausgeholt. In dem ältesten der ausgestellten Blätter, dem Macbeth von 1824, aus dem für Delacroix entscheidenden Jahr des *Massacre de Scios*, liegt der grösste Nachdruck auf der Aufhellung der Schatten durch die eingravierten Lichter, in dem jüngsten, dem meisterhaften Blatt mit dem Löwen, der ein Pferd zerreisst, von 1844, auf der effektvollen Einsetzung der Drucker. Für die Handhabung der Lithographie besonders bei den Romantikern ist Delacroix' Technik von entscheidender Bedeutung gewesen.

Deutschland hat in Menzel einen Meister gefunden, der es vielleicht am vielseitigsten verstanden hat, der Lithographie ihren eigensten künstlerischen Ausdruck abzuringen. Die ganze Richtung seiner Begabung, die überquellende Fülle geistreicher Erfindung, sein Reichtum an Persönlichkeit und seine Beherrschung der Zeichnung machten für ihn die Lithographie zum natürlichen Mittel, sich selbst zu geben. In der Ausstellung ist sein Werk annähernd vollzählig vertreten. Es ist zunächst die Federzeichnung, deren sich Menzel mit Vorliebe bedient hat. Die Federzeichnung, die in der Geschichte der französischen Lithographie so gar keine Rolle spielt, bot der deutschen Kunst das Mittel, sich in der Zeit tiefer gemütlicher Erregung am unmittelbarsten auszusprechen. In einer Reihe von Blättern der Ausstellung, besonders von dem Hamburger Otto Speckter und J. N. Geiger in Wien hat die Fülle der Phantasie und die Liebe, alle Ereignisse des Lebens mit dem Schmuck der Symbolik zu umkleiden, in dem leichten Linienspiel der Federzeichnung Ausdruck gefunden. Und in dieser Kunst ist Menzel Meister. Sein Blatt mit den fünf Sinnen (1835) und das Vaterunser (1837), dann eine Reihe von Gelegenheitsblättern, Einrahmungen und Gedenkkarten sind Meisterwerke deutscher Kunst. In die Jahre 1834—36 fallen dann seine Arbeiten mit Kreide, die Darstellungen zur brandenburgisch-preussischen Geschichte. Menzel's Behandlung der Kreidetechnik ist durchaus eigenartig. Wie er in der historischen Auffassung eine möglichst nüchterne Objektivität zur Schau trägt, und in der Lichtführung alle gesuchten Effekte vermeidet, giebt er seinen Blättern einen wesentlich einförmigen Mittelton und nur die raffinierte Behandlung entscheidender Stellen zeigt, wie vollkommen er die Technik in der Gewalt hat. Und dann endlich 1851 die Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen! Was er in diesen und den verwandten Blättern der folgenden Jahre, vor allem in dem bekannten Blatt mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel, geleistet hat an geschlossener Energie in Lichtführung und Zeichnung, und an überlegener Beherrschung der Mittel, steht auf dem ganzen Gebiet unerreicht da (Abbild. 2).

Endlich mag hier ein wenig bekanntes englisches Werk Erwähnung finden, das Portfolio von Fred Tayler aus dem Jahre 1844. Die dreizehn getuschten und zum Teil mit Tonplatte gedruckten Blätter, meist Tierstudien, sind malerisch mit grosser Sorgfalt durchgeführt und bilden wohl die beste Leistung der Hullmandel'schen Presse.

In ihrer breiteren Entwicklung als vervielfältigende Kunst übernahm die französische Lithographie zunächst die Erbschaft der Radierung. Gesellschaftsstück und Porträt, Modenbild und Illustration, Karikatur und politische Satire sind die Gebiete, die sich ihr sofort darboten. Auch das Armeebild, das der französischen Lithographie 30 Jahre lang den grössten Stoff und den höchsten Ruhm bot, ist von der Radierung vorbereitet. Aber überall hat der Reiz zu persönlicher Gestaltung, die Leichtigkeit des Ausdrucks, die der Lithographie eignen, die Gegenstände vertieft und mit neuem Leben erfüllt.

In der Ausstellung ist die Entwicklung des französischen Armeebildes durch eine Auswahl von Blättern von Horace Vernet, Charlet, Bellanger und Raffet vertreten. Besonders von Raffet, dem in der Tribuna der Ausstellung ein breiterer Platz gegönnt ist, ist eine grössere Zahl der besten Blätter zu finden.

Mit dem Schimmer des Heldentums, wie Charlet die Soldaten der napoleonischen Armee darstellte, sind sie in der Erinnerung des Volks lebendig geworden. Der Gestaltung der napoleonischen Legende gab er das Meiste. Die heroische Auffassung der Einzelgestalt, die Charlet aus der Schule Gros' mitbrachte, schliff sich ab an der Fülle seines Humors, seiner Beobachtungsgabe und seiner echten Empfindung, und es ist begreiflich, wie die Verschmelzung eines etwas sentimentalen Pathos mit natürlicher Beobachtung die Veteranen fortriss und die Erinnerung verklärte. In seinen Kreidezeichnungen begnügte er sich bald mit der etwas monotonen Ausgestaltung der Halbtöne, die sich der Technik so leicht bietet, ohne viel mehr als eine glatte Wirkung zu erstreben. Deutlicher tritt die Höhe seines Könnens vielleicht in den geschabten und getuschten Blättern entgegen, besonders das kleine Blatt mit dem Antiquar (essai en manière noire) würde sich wohl auch in einer engen Auswahl von Kunstblättern behaupten. Was Charlet als Künstler bedeutete, hat ja in Delacroix den berufenen Zeugen gefunden.

Und dann Raffet! Was für Charlet der Soldat ist, ist ihm die Armee. Er begreift das Heer als den gewaltigen Organismus aus Korps und Kommando, in dem der Einzelne aufhört als Persönlichkeit zu

existieren. Raffet, der die europäischen Kriege und Schlachten dargestellt hat von den Zeiten der französischen Republik bis zur Einnahme Roms, der wie Menzel ein unendliches Studium zur Grundlage seiner historischen Arbeiten gemacht hat, hat eine Kraft der Intuition, eine Fähigkeit, den grossen Zug in der Wirklichkeit zu finden, eine Fülle dichterischen Empfindens, die seinen Namen zu einem der grössten macht in der Geschichte der Kunst. Technik und künstlerische Durchführung sind in den Lithographien Raffet's, der nie für andere gearbeitet hat, als für sich selbst, von ausserordentlicher Vertiefung. Die Behandlung des Kreidestrichs hat er zur Virtuosität vervollkommnet und Lichtführung und Zeichnung geben seinen Blättern eine unvergleichliche Kraft und Leben. Unsere Abbildung zeigt die wunderbare Phantasie von der nächtlichen Heerschau, wie mit Rosseschnauben und Waffenglanz das Geisterheer an dem Kaiser vorbeizieht.

Die Kriegsdarstellung spielt überall in der Geschichte der Lithographie eine Rolle. Die Kriege in Österreich und Italien, die Kämpfe um Schleswig-Holstein und endlich am wenigsten der deutsch-französische Krieg haben der Illustration reichen Stoff geboten. Aber nur zwei Namen sind es, die sich den Franzosen zur Seite stellen lassen: Pettenkofen und Menzel. In seinen Denkwürdigkeiten zur brandenburgisch-preussischen Geschichte (1834) hat Menzel eine Reihe von Schlachtenbildern gegeben von ganz eigenartigem Charakter. Bei der ganzen Richtung seiner Begabung, seinem Sichhineinleben in die Situation und die Persönlichkeit, steht ihm natürlich im Vordergrund der Einzelne, die Episode. Nur durch seine meisterhafte Komposition erreicht er es, den Eindruck der Einzelscene zu dem der Schlacht zu erweitern. Was ihn interessiert und was er mit unvergreiflicher Kraft herausbringt, ist die durch den Moment erzwungene Leidenschaft, die zitternde Spannung aller Kräfte. Wie in der Schlacht von Hohenfriedberg die Soldaten unter den Perücken schwitzen und die Zähne zusammenbeissen und man ihnen doch ansieht, dass es im Grund gutmütige Leute sind, die hier auf Leben und Tod in Gefahr gehen! Durch seine nüchterne Wahrheit wirkt Menzel, wie Raffet durch die grosse Erfassung des Ganzen, und mit keinem andern ist er zu vergleichen. Neben Menzel erscheint Pettenkofen ganz als Schüler der Franzosen. Mit Raffet teilt er das warme, dichterische Empfinden, von ihm hat er auch die ganze Auffassung und Komposition in den besten Blättern übernommen. Sein Sturm auf Ofen und der Ungarische Landsturm könnten von Raffet selbst stammen. Dabei bleibt er von aller Manier frei. Gerade in den Blättern, in denen er den Franzosen am nächsten steht, bringt er am unbefangensten seinen Stoff heraus und hält sich von dem sentimentalen Zug seiner früheren Arbeiten frei.

Im Jahre 1820 erschien bei Engelmann in Paris der erste Band von Taylors gewaltigem Werk Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Baron Taylor, eine der merkwürdigen Persönlichkeiten, die weltmännische Stellung und umfassende Thätigkeit mit wissenschaftlicher und künstlerischer Produktion zu vereinigen wussten, trug sich seit 1810 mit dem Plan zu einer Publikation der Denkmäler alter französischer Kunst. In der Lithographie fand er das Mittel, das er brauchte. Selbst geübter Zeichner und Lithograph, bildete er sich für seine Arbeiten einen Stab von Künstlern, die er mit seiner Auffassung inspirierte. Das gewaltige Werk, das er in 19 Bänden bis zu seinem Tod im Jahre 1879 fortsetzte, und das wohl die erste Etappe bildet in dem Streit um die gotische Baukunst, hat der französischen Landschafts-Lithographie zum guten Teil die Richtung gegeben. Auf der Ausstellung sind die Voyages durch einige Blätter Bonington's vertreten, künstlerisch und historisch wohl die wertvollsten des ganzen Werkes. Für Bonington, der in der Schule Gros' keine Befreiung seines Talents fand, wurde seine Mitarbeit für Taylor entscheidend. Wesentlich im Rahmen seines Werkes hat sich seine kurze Laufbahn vollzogen. Welche Umwandlung des Naturgefühls in den Landschaften Bonington's gegen Vernet! Bonington lebt es mit, wie das Licht über die Mauern gleitet, wie sich die Schatten vertiefen und wie Baum und Haus und lebende Wesen geheimnisvoll zu einer Einheit zusammenwachsen. Nirgends äussert sich sein tiefes Empfinden für die Weihe historischer Stätten im Pathos, nur die Höhe seines Könnens wird durch die Wärme seines Gefühls gesteigert. Die ausgestellten Landschaftsblätter von Isabey und Dupressoir zeigen sich verwandt in Naturauffassung und Richtung der Technik, aber keiner kommt ihm gleich an Feinheit des Empfindens und Wahrheit. Erst Rosa Bonheur und Calame gehen wieder ganz andere Wege.

Noch vor dem Erscheinen des ersten Bandes der Voyages pittoresques begann in verwandtem Geiste Domenico Quaglio in München die Folge seiner grossen architektonischen Blätter zur Ehre gotischer Kunst. In der Ausstellung ist er durch eine Auswahl des Besten vertreten und niemand kann leugnen, dass warme Hingabe und grosser Sinn aus seinen Blättern sprechen. Aber seine Technik ist zu arm und sein Auge ungeschult und befangen, seine Darstellung bleibt trocken und lichtlos.

Vollkommener als bei ihm kommt feiner künstlerischer Sinn in zwei deutschen Landschaftswerken zum Ausdruck, die, jedes vereinzelt zu seiner Zeit, unter sich wohl verwandt sind durch die Schlichtheit der Empfindung und die Art des Vortrags: Olivier's sieben Gegenden von Berchtesgaden (1822) und das Saaralbum von Peter Becker (1851). Becker sowohl wie Olivier haben von vornherein auf die Anwendung der Kreide und ihrer malerischen Wirkung verzichtet und in Federzeichnung zum Ausdruck gebracht, was sie geben wollten. Olivier, der wohl dem Führig'schen Kreis verwandt ist, giebt in schlichtester Weise, aber in der feinen Zeichnung der Nazarener und mit klarer Führung des Lichts eine Folge von Landschaftsdarstellungen, die wohl mit Recht als die erste eigentlich künstlerische Leistung der Münchener Lithographie betrachtet sind. Peter Becker schliesst sich in der zeichnerischen Behandlung an ältere



Abb. 2. Adolf Menzel. Aus den »Versuchen auf Stein mit Pinsel und Schabeisen«. Berlin 1851.

deutsche Arbeiten an. Wie er die Städte am Flussufer darstellt und die bebuschten Hügel, erinnert an Merian's Blätter. Aber seine Anlehnung ist nirgends Manier und seine Darstellungen sind von einer Fülle persönlichen Empfindens umwoben. Der Wert seines Werkes liegt in der Aufrichtigkeit der Eigenart, mit der er die Natur darstellt, und neben den technisch auf so ganz anderer Stufe stehenden Arbeiten der Achenbach verdienen seine Blätter wohl die besondere Beachtung, die ihnen die Ausstellung hat zu teil werden lassen.

Mit der Darstellung der romantischen Landschaft, der Taylor die Wege brach, grenzt ein Gebiet zusammen, auf dem der Lithographie in Frankreich einige ihrer schönsten Blüten erwuchsen, die Darstellung der Volkstypen. Den Studien Gavarni's aus den Pyrenäen lässt sich an Unbefangenheit und Feinheit der Empfindung wohl nur wenig vergleichen (Abb. 4). Besonders in seinen Mädchengestalten hat der Zauber freier Anmut und berückender Grazie einen Widerhall gefunden, der das Blut warm macht. In dem Jahrzehnt von 1838—1848 erscheint dann Raffet's Voyage en Crimée et en Russie méridionale, ein Werk, das Béraldi wohl mit Recht als den Höhepunkt des Meisters bezeichnet. Wie in seinen Schlachtenbildern hat er auch hier den Blick für das Wesentliche, für den grossen Zug, für den Charakter. Der Ochsenkarren auf der Heide der Walachei, die türkische Fleischbude mit den Opiumrauchern und den verhungernden Hunden, die schlichte Klugheit in den Gesichtern russischer Bauern — überall giebt er das Wesen ohne kleinliche Züge. Technisch verrät sich in diesen klaren Blättern seine Meisterschaft in der Beherrschung der Kreide vielleicht noch mehr, als in der Darstellung in Pulverdampf verhüllter Schlachten. In malerisch durchgeführten Partien zeigt seine mannigfaltige Technik mit den späten Blättern von Delacroix Verwandtschaft.

Das tiefe, eindringende Verständnis der Persönlichkeit, die scharfe Erfassung des Charakters, die in dem Werk Raffet's so stark auffällt, tritt in der französischen Lithographie fast ganz zurück auf dem Gebiet des Porträts. Die Betrachtung der französischen Porträt-Lithographie ist von dem Modebild kaum zu trennen, eine Reihe der besten Porträts sind ja als Modeblätter erschienen. Die Illustration der Modejournale war schon in der Hand der Radierer zu einer glänzenden Bedeutung gediehen. Wenn man den Toiletten-Sinn der Pariserin lobt, darf man nicht vergessen, in welchen Händen seit mehr als einem Jahrhundert die Beeinflussung der Mode und vor allem die Erziehung der Kunst, seine Kleider zu tragen, in Paris liegt. Die Glanzzeit der französischen Modejournale fällt wohl in die dreissiger Jahre und aus dieser Zeit finden sich in der Ausstellung eine Reihe der entzückendsten Blätter von Devéria und Gavarni. Für die französische Porträt-Lithographie ist diese Erziehung zur Toilette verhängnisvoll geworden. In der Auffassung der Dame à la mode, in der Darstellung des Typus, in der pikanten Erfassung der Erscheinung, sind die Porträts von Devéria und Grévedon Meisterwerke von unwiderstehlichem Reiz. Aber es fehlt Fleisch und Blut und kein Zug persönlichen Willens oder geistigen Lebens durchbricht die Anmut, mit der sich Ringellocken und Schleier um das Gesicht legen. Auch in den männlichen Bildnissen mag man eine wirklich ausgesprochene Charakteristik vermissen. Innerhalb der Ausstellung bilden nur etwa ein paar Blätter von Isabey und vor allem einige männliche Porträts von Gavarni eine Ausnahme, darunter sein Selbstporträt, ein Blatt ersten Ranges.

In der deutschen Abteilung der Ausstellung sind neben den bekannten Arbeiten des Berliners Feckert vor allem die beiden Hamburger Gröger und Aldenrath durch meisterhafte Porträts vertreten. In Hamburg hatte sich schon frühzeitig dank dem Verdienst des älteren Speckter eine eigentliche Künstlerlithographie entwickelt, die im Leben der Hansestadt feste und weit verzweigte Wurzeln schlug. Gröger's Porträts seit dem Anfang der zwanziger Jahre sind ausgezeichnet durch den Ausdruck inneren selbständigen Lebens. Wie fein ist in dem Kopf der Frau Abendroth, den unsere Abbildung wiedergiebt, die Durchführung des Äusseren und wie tritt doch alles andere zurück vor dem Eindruck geistiger Bedeutung. Gröger's Porträts haben etwas Norddeutsches, Sprödes, und seine bei aller Feinheit kräftige Behandlung des Kreidestrichs passt sich seiner Auffassung an. (Abb. 1.)

Dieser herbe, lebensstarke Charakter unterscheidet auch vornehmlich seine Porträts von den feinsinnigen Blättern, in denen Kriehuber die Gesellschaft Wiens in den 30er und 40er Jahren im Bilde festhielt. Kriehuber hat eine Reihe seiner geistreichsten Zeitgenossen zeichnen dürfen und seine Porträts sind von ausserordentlich feiner Charakteristik. Besonders in den Frauenköpfen versteht er es, die feinen Regungen des Lebens in den Augen und auf den Lippen zu lesen. Es entspricht vielleicht der Gesellschaft, die er darstellte, wenn uns seine Bildnisse gar zu durchgeistigt und in dieser Richtung etwas posiert erscheinen. Jedenfalls fehlt ihnen der Eindruck von Blut und Lebenskraft, der aus den Porträts Gröger's so stark entgegenschlägt.

Ein besonderes Interesse in der Ausstellung des Buchgewerbe-Vereins beansprucht eine Gruppe von Blättern, der dem Umfang der Produktion nach neben dem Porträt vielleicht der erste Platz zukäme: die Gesellschaftsbilder. Die Darstellung des Alltäglichen, der nächsten Umgebung und des zeitgenössischen Lebens war für die Lithographie das Feld, auf dem sie ihre Vorzüge, die Leichtigkeit des Entwurfs, ihre Beweglichkeit und ihren Witz am unmittelbarsten entfalten konnte. Vielleicht auf keinem Gebiet künstlerischer Darstellung sind die feinsten Nuancen im Charakter der Einzelnen und der Nationen so scharf zum Ausdruck gekommen wie hier. In Frankreich wurde alles Gesellschaftsbild zur Satire. In der Zeit seit 1820, vor allem aber unter Louis Philipp, war für alle Umsturzpolitik in Frankreich die Lithographie die eigentliche Waffe. Die Lithographie war keiner Censur unterworfen und gab das einzige Mittel, auf die Massen zu wirken. Daher die kon-



Abb. 3. Nächtliche Heerschau. Lithographie von Charles Raffet.

zentrierte Schärfe und vor nichts zurückschreckende Gereiztheit, die in diesen Blättern so frappanten Ausdruck findet, die Spannung aller individuellen Kräfte. Sie wollten anderes, als unterhaltend sein. In der Ausstellung ist ausser einigen Bänden des Charivari und der Caricature eine Auswahl der besten Blätter vertreten, besonders aus der Zeit des Bürgerkönigs, und dann eine Folge von Blättern des »Satanmalers« Félicien Rops. Es ist erstaunlich zu verfolgen, wie in den Blättern der Daumier und Pigal, Traviès, Monnier, Lami und wie sie alle heissen, die volle Einsetzung der Leidenschaft das Können gesteigert hat. Je nach der Begabung findet jeder die Ausdrucksweise, in der er sich geltend machen kann, von der kolorierten Umrisszeichnung bis zur meisterhaften Beherrschung der Kreide; nirgends macht sich die lästige und unwahre Wiederholung in Typus und Manier bemerklich. Unser Schlussbild giebt eine Probe jener Blätter, die vor allem dem Ansehen der Bureaukratie und des Philistertums so unheilbare Wunden schlugen.

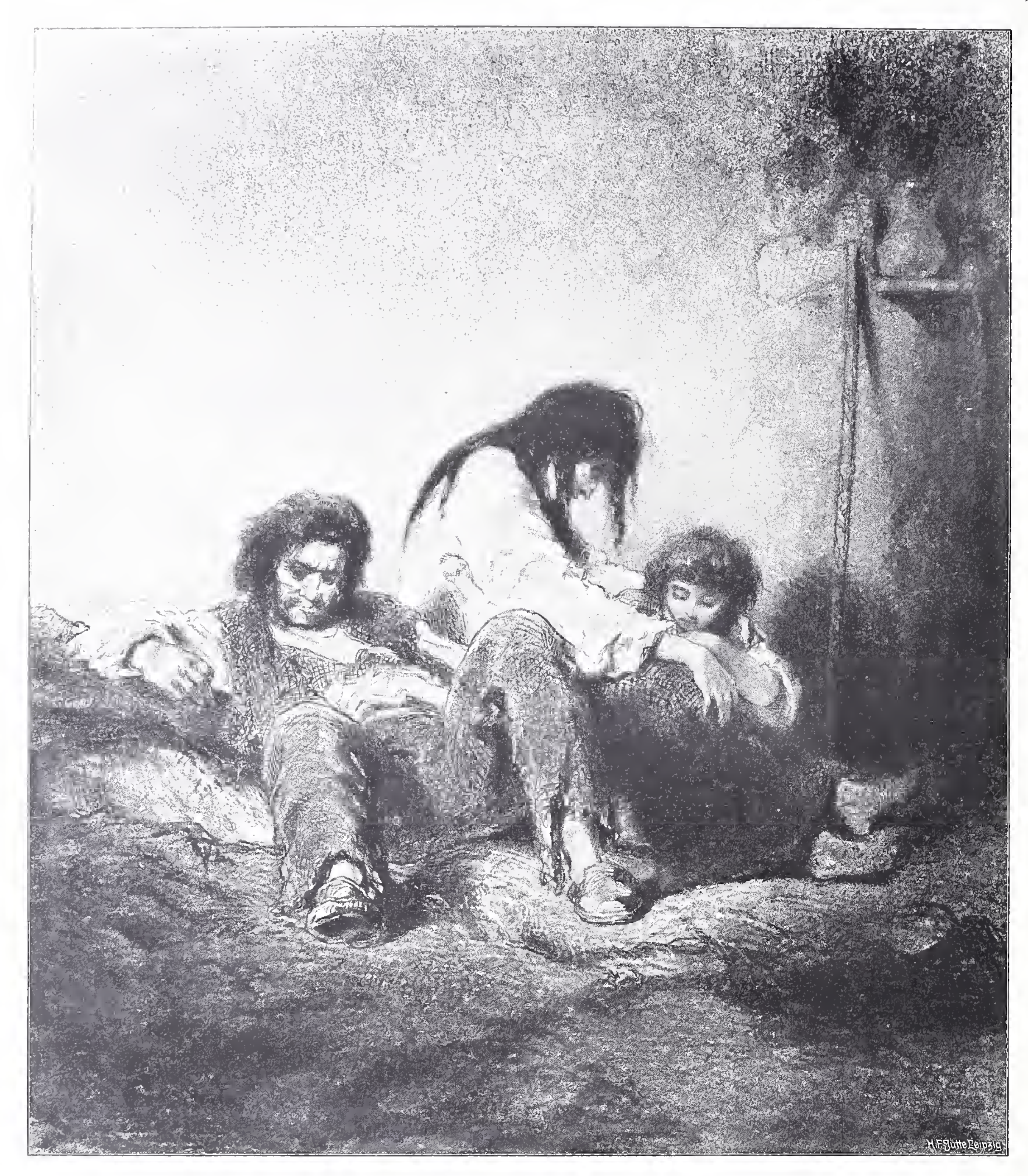


Abb. 4. Lithographie von Gavarni.

Die harmlosere Karikatur hat überall in der Geschichte der Lithographie eine Rolle gespielt; England sowohl wie Deutschland sind durch eine Reihe ausgezeichneter Blätter in dieser Richtung auf der Ausstellung vertreten. Wohl am frühesten fand der Berliner Witz in der Lithographie das Mittel, seinem Herzen Luft zu schaffen. Aber selbst in den Zeiten der schärfsten Friktion, in den Revolutionsjahren, ist nur vereinzelt die Entwicklung der höchsten Energie zu finden, die der französischen Satire ihren künstlerischen Gehalt und das Salz giebt. Die mit französischem Geist getränkten Blätter von Pettenkofen »Zur Bewegung« stehen unter den nicht französischen Arbeiten in dieser Richtung wohl ohne Vergleich da. Dafür hat in den Gesellschaftsbildern aus der Zeit der Romantik der deutsche Humor in der Lithographie einen ganz einzigen Ausdruck gefunden. Besonders die Folge Schwind's mit dem Sonntagsnachmittags-Ausflug enthält in anspruchsloser Technik einen reichen Schatz von Humor und feinsinnigster Zeichnung.

Die künstlerische Original-Lithographie hat die Mitte des verflossenen Jahrhunderts nicht lange überdauert. Die rapide und glänzende Entwicklung der Lithographie in dem zweiten Viertel des Jahrhunderts umschliesst einen Aufwand an geistiger und künstlerischer Energie, dem die Erschlaffung folgen musste. Das Bedürfnis nach Originalität, nach feinfühliger Entwicklung und Gestaltung des Individuellen, nach persönlichem Ausspruch, das doch in letzter Linie den Kern aller echten Künstler-Lithographie bildet, hatte sich ausgegeben. Das Aufkommen der Photographie hat dann die entscheidende Wendung zum Niedergang der Lithographie vollziehen helfen. Als original schaffende Kunst versiegte die Lithographie völlig und die Kultur der Epoche wirtschaftlicher Umwälzung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hat in ihr keinen Ausdruck gefunden. Auf welchen Grundlagen die Künstler-Lithographie in den letzten Jahren wieder ihr Haupt erhoben hat, mag die Besprechung der modernen Abteilung der Ausstellung im nächsten Heft zeigen.



Abb. 5. H. Daumier: Der französische Minister Guizot 1848.

RUDOLPH SCHULTE IM HOFE

MIT EINER STEINRADIERUNG

IN den Bildnissen von *Schulte im Hofe*, die diesem Hefte in Reproduktion beigefügt sind, offenbart sich ein sehr tüchtiges, zeichnerisches und malerisches Können. Nur ein Porträtmaler von starker Begabung, die mit rastlosem Fleiss ausgebildet wurde, vermag eine so tiefgehende Auffassung des Darzustellenden mit so erstaunlich geringen Mitteln, mit so wenigen flüchtigen Strichen und doch so lebenswahr festzuhalten, wie das beispielsweise in diesem »Kopf einer alten Dame« geschehen ist. Und dabei »sitzt« jeder Strich, nirgends tritt Überflüssiges hervor, aber auch nirgends ein zu Wenig. Die Abwägung der Tonwerte ist sogar in der einzelnen Linie beobachtet, und das Ganze wirkt trotz aller, oder vielleicht eben wegen seiner Einfachheit, wie ein völlig fertiges Bild.

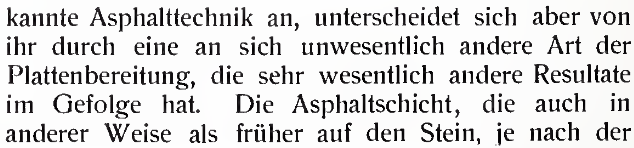
Dieses Ziel, mit möglichst geringen Mitteln das künstlerisch geschaute Bildnis einer Persönlichkeit festzuhalten, d. h. den ganzen Menschen zu schildern, charakterisiert das Streben des Künstlers, und dieses Streben liegt auch in den übrigen hier reproducierten Porträts zu Tage. Sowohl die feine Darstellung der beiden Kinder, wie die der jungen Frau mit ihrem Söhnchen sind für die genannte Richtung Schulte's bezeichnend.



Bildniszeichnung in Rötel. Von R. Schulte im Hofe.

Der Maler hat sich auch mit den vervielfältigenden Künsten lange und eingehend beschäftigt, und dieser Thätigkeit verdankt er es vor allem, dass sein Name in weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Es ist ihm eine Erfindung gelungen, die, wie Adolf Menzel äusserte, geeignet ist, den Künstlern ein neues Feld zu eröffnen. Das neue lithographische Verfahren, das Schulte treffend als »Steinradierung« bezeichnet, kann als eine gelungene Verschmelzung der Lithographie, die bisweilen etwas Flaues, Kaltes und Nüchternes an sich hat, und der eigentlichen Radierung gelten, deren malerischer und stets originaler Reiz und deren schöne Tonwärme doch nicht ganz den Mangel der feinen und feinsten Zwischentöne zu verdecken oder zu ersetzen vermag.

Die Steinradierung lehnt sich an die schon be-



kannte Asphalttechnik an, unterscheidet sich aber von ihr durch eine an sich unwesentlich andere Art der Plattenbereitung, die sehr wesentlich andere Resultate im Gefolge hat. Die Asphaltschicht, die auch in anderer Weise als früher auf den Stein, je nach der

beabsichtigten Wirkung gegossen oder gewalzt wird, erhält nach dem neuen Verfahren einen Zusatz, der Geheimnis des Erfinders ist und der es ermöglicht, die Schicht, die bisher nur mit scharfen Instrumenten, mit Stichel, Schaber oder Nadel, bearbeitet werden konnte, mit weichem Material, mit Kork, Wischer oder dergl., ja mit dem Finger zu behandeln und zu wischen, so dass, während früher Härten unvermeidlich waren, nun selbst die weichsten und zartesten Töne und Übergänge erzielt werden können, Übergänge, wie man sie sonst nur bei Gemälden oder Zeichnungen findet. Dies gilt nicht nur für grosse Flächen, sondern selbst für die feinste Linie, und auch die Hell- und Dunkelwirkungen des Verfahrens sind erstaunlich und machen es besonders für Kopien nach den alten Holländern geeignet. — Und während bei einer Kupferradierung nur mit vieler Mühe kleinere Flächen ruhig und gross zu halten sind, während es schwer zu erreichen ist, dass alle Einzelheiten einer Radierung sich organisch dem Ganzen unterordnen und einfügen, gestattet die Steinradierung das alles selbst bei grossen Flächen ohne Schwierigkeit.

Ganz ausserordentlich ruhig, einheitlich und malerisch gehalten ist z. B. das Porträt in Steinradierung, das diesem Heft beigegeben ist. Die Tonskala dieses Kopfes ist sehr umfangreich: selbst die hellsten Lichter auf dem Gesicht erscheinen noch verhältnismässig stark getönt im Vergleich zu der nur an der Manschette zu Tage tretenden Farbe des Papiers. Eine Leistung wie dies Porträt, das übrigens auch als solches höchst bedeutend erscheint, wäre allerdings kaum möglich gewesen, wenn der Künstler nicht, wie gesagt, auch als Maler hervorragen würde. Das beweisen ausser den oben genannten Schöpfungen zahlreiche neuere Bildnisse in



R. Schulte im Hofe, Kinderbild.

Öl und Tempra, wie in Steinradierung, unter denen die Menzels, Eduard von Hartmanns, Hans Hopfens, des Präsidenten Bödiker und des Herausgebers dieser Zeitschrift besondere Erwähnung verdienen.

Das neue Verfahren eignet sich auch für farbige Darstellungen sehr gut; eine Reihe von Landschaften Schulte's beweisen das. Sie erwecken fast den Eindruck von Gemälden, erinnern aber in ihrer Weichheit an Pastell. Mit wenigen Platten lassen sich grössere Effekte erzielen, als sonst mit einer grossen Anzahl, weil *eine* Farbe sehr bedeutende Abstufungen gestattet.

Die Schulte'sche Erfindung, die übrigens patentiert ist, dürfte eine grosse Zukunft haben und jedenfalls einen grossen Schritt vorwärts bedeuten. Der Künstler steht im 37. Lebensjahre. Westfale von Geburt ging er mit 21 Jahren nach München, wo er bei Ludwig Schmidt Akt zeichnete, und dann auf der Akademie Schüler von Ludwig Löfftz wurde. Nach einem kurzen Aufenthalt in Rom kam er nach Berlin, wo er noch jetzt seinen Wohnsitz hat. *P. W.*



R. Schulte im Hofe, Bildnis.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.


RS'H.
1901.







BERLINER SECESSION 1901 GEMÄLDE VON A. RENOIR (1867)

Heliogravüre und Druck: Giesecke & Devrient, Leipzig



August Gaul, Berlin. Löwin. Bronze

BERLINER SECESSION 1901

WER zur Frühlings- und Sommerszeit die Berliner Vororte, die Kolonie Grunewald, Steglitz, Grosslichterfelde und andere durchwandert und die üppigen Gärten bei den Landhäusern betrachtet, der wird erstaunt sein, was der dürre märkische Sand bei genügender Aufbesserung durch fruchtbare Erde und Düngung und bei sorgfältiger Pflege alles hervorzubringen vermag. Die Mehrzahl jener Anpflanzungen dürfte mindestens auf ein Jahrzehnt zurückblicken. Der ideale Nährboden, welchen die Kunst in Berlin vorfindet, ist für sie von Hause aus wohl nicht weniger unfruchtbar als der Dünensand, auf welchem sich die Reichshauptstadt erhebt. Und doch hat der Kunstgarten, den die Secession in Charlottenburg angelegt hat, trotz seines erst dreijährigen Bestehens bisher in jedem Frühling einen achtenswerten Blütenflor gezeitigt. In jenen Gärten der Berliner Vororte findet man neben den bodenwüchsigen Pflanzen auch so manches aus wärmeren Zonen stammende Gewächs in Kübeln; die Lorbeerbäume und Palmen mögen wohl hier und da sogar ein kleines Wäldchen abgeben. Je jünger die Anlage ist, desto mehr wird sie dieser Ergänzung bedürfen. Auch in dem Kunstgarten der Secession haben wir solche Kübelgewächse bisher jedes Jahr gefunden, und in der Erwartung, dass ihre Zahl mit der Zeit geringer werden würde, liess man sich das gern gefallen. Wenn wir aber diesmal die Secessionsausstellung betreten, so könnten wir fast glauben, uns in einem künstlerischen Treibhaus zu befinden, so dicht ist der Wald der importierten Dekorationsgewächse im Vergleich zu dem, was dem Berliner Boden entsprossen ist. Die Secession hat ihren Feinden eine nur zu bequeme Handhabe geboten. Sie werden sagen: Eure Ausstellung ist unzweifelhaft die interessanteste, welche in Berlin jemals zu sehen war; aber glaubt ihr denn, dass wir es nicht merken, wie leicht ihr es euch gemacht habt? Aus aller Herren Länder habt ihr bedeutende Sachen zusammengeholt, und dabei habt ihr euch nicht auf das im letzten oder vorletzten Jahre Geschaffene beschränkt, sondern ihr habt weit zurückgegriffen, sogar über Jahrzehnte; da war es nicht schwer, etwas Gutes zu finden. Ausserdem verdankt ihr bei den deutschen Bildern einen grossen Teil eures Erfolges zwei Meistern, die schon ganz und einem, der schon halb der Geschichte angehört, den grossen Toten Böcklin und Leibl, und dem Frankfurt-Karlsruher Hans Thoma, die mit je einer grösseren Anzahl von zum Teil alten und ältesten Bildern vertreten sind. Ferner habt ihr unter den

jüngeren Schaffenden so manche Kraft aus anderen deutschen Kunststädten herbeigeholt, aus München Fritz von Uhde, Heinrich Zügel und seinen talentvollen Schüler Schramm-Zittau, Hubert von Heyden, Hermann Schlittgen, Buttersack, Landenberger, Winternitz, aus Stuttgart den Grafen Kalckreuth, aus Frankfurt Wilhelm Trübner; von den Kunststädten, die norddeutschen Charakter haben und nach Berlin gravitieren, wie Weimar und Hamburg, zu schweigen.

Es ist nicht zu leugnen, dass fast bei allen Darstellungsgegenständen und bei der Lösung fast aller künstlerischen Probleme wenigstens in der Malerei die Ausländer sich auf dieser Ausstellung den Deutschen überlegen zeigen. Ein Bild, wie die alte Frau, welche sich am Feuer die Hände wärmt, von Jozef Israëls im Haag, ist sowohl in der Menschenbeobachtung, als auch in der künstlerischen Behandlung des Helldunkels ein so bedeutendes, nur wenig hinter Rembrandt zurückstehendes Meisterwerk, dass es alle andern Genre- und Helldunkelbilder der Ausstellung schlägt. Das Herrenbildnis von Jan Veth in Amsterdam ist das beste Bildnis von allen, die zur Ansicht geboten werden. Es ist mit äusserster Sauberkeit ausgeführt und bis in die feinsten Einzelheiten belebt, intim wie ein Kupferstich und doch von malerischer Grössenwirkung. Von ähnlicher Bedeutung ist nur noch das mehr studienartige Kinderporträt des in Paris gebildeten Schweden Anders Zorn. Es ist von einer geradezu funkelnden Lebendigkeit. Wenn man vor die im gleichen Raum nebeneinander ausgestellten Bilder von Besnard, Raffaëlli, Emile Schuffenecker tritt, so glaubt man die Sonne aufgehen zu sehen; mit einem so selbstverständlichen Leuchten hat kein Deutscher das Licht gemalt. Die Deutschen erreichen darin, wie wir noch hören werden, gerade diesmal vorzügliche Wirkungen, aber man merkt bei ihnen immer viel mehr die Mühe, welche es sie gekostet hat, diese Wirkung herauszubringen. Aus so uninteressanten Motiven, wie das Stück Treppe mit zwei Personen, und der zufällige Blick in ein Brauhaus auf zwei Bildern von Anders Zorn, hat niemand verstanden, ein so effektvolles Licht- und Farbensprühen zu entwickeln. So delikat in der Farbe ist nichts, wie das Kinderbildnis des in Paris lebenden J. M. Neil Whistler. Einigen Deutschen hat man einen schlechten Dienst erwiesen, indem man



Jean Louis Forain, Paris. In den Coulissen



Hermann Schlittgen, München. Bildnis



A. Gaul, Berlin. Strauss. Bronze

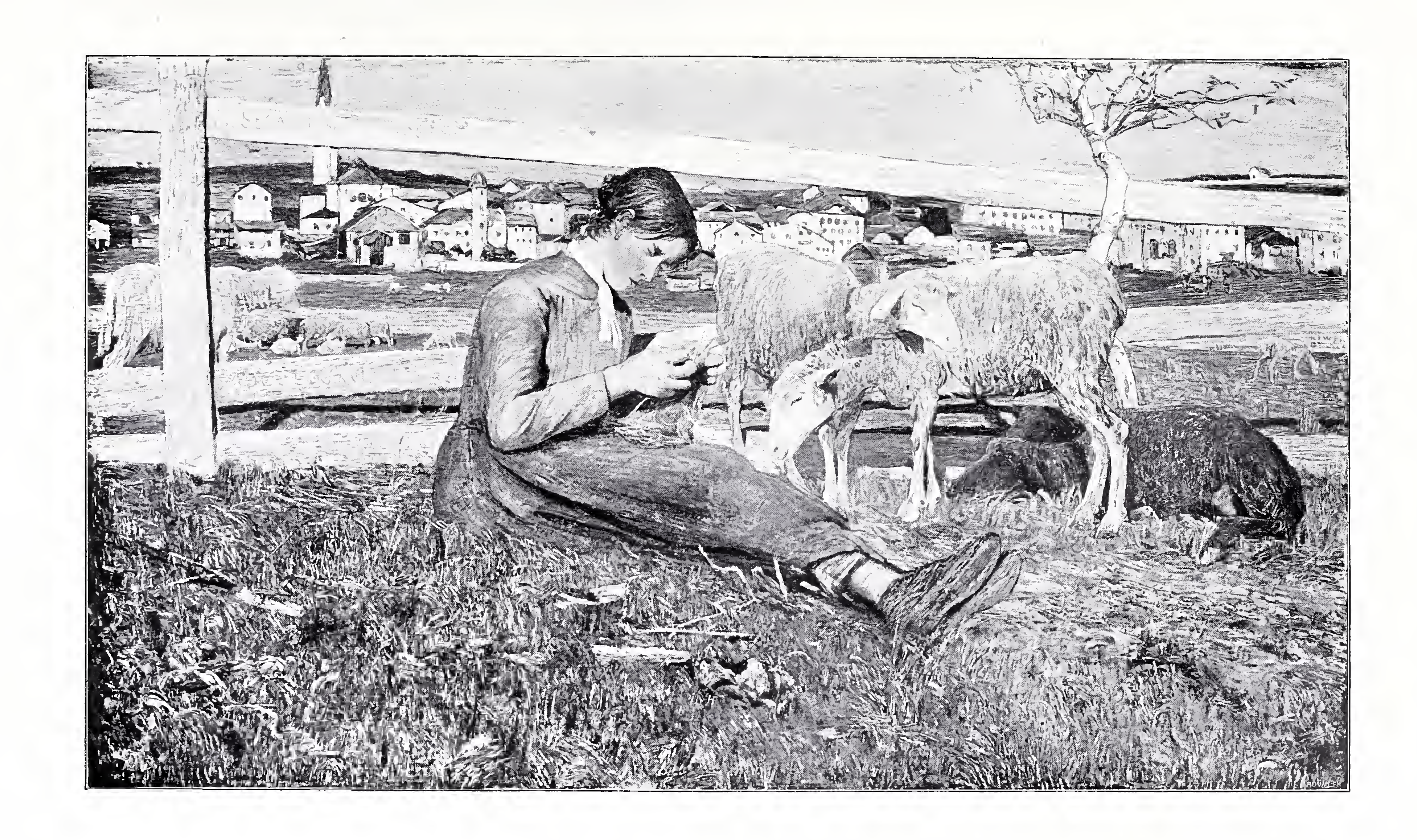
dieser Zeitschrift ja noch kürzlich in seinem Aufsatz über Israels als geistvollen Schriftsteller kennen gelernt haben, sich hier im Ausdrucke vergriffen hat. Ehrwürdig muten uns diese Bilder an, aber nicht klassisch. Wie könnten auch die Anfänge einer neuen künstlerischen Auffassung klassisch sein. Die Dame von Renoir hat für das Jahr 1867, in dem sie gemalt wurde, und für so manches Jahr nachher, gewiss hohe Bedeutung gehabt. Es war etwas Neues, Epochemachendes, dass bei einem bildnisartigen Gemälde über Gesicht und Büste der Schatten eines Sonnenschirmes gelegt wurde, während das weisse Kleid voll von der Sonne beschienen ist. Es wurde dadurch mit besonderer Schroffheit das Prinzip ausgesprochen, dass das Malerische in der Malerei die vornehmste Bedeutung haben sollte. Aber nach unseren heutigen Begriffen ist die Lösung des Lichtproblems doch noch mit recht kindlichen Mitteln durchgeführt. Von einem Durchleuchten der Luft ist gar keine Rede, ja Luft ist in dem Bilde, das in der Figur übrigens auch gänzlich verzeichnet ist, überhaupt nicht vorhanden. Die Figur klebt am Grunde und noch mehr ist das bei dem im Jahre 1866 entstandenen Damenporträt von Claude Monet der Fall. Dennoch hebt sich dieses bedeutend über jenes hinaus durch die Grösse der Zeichnung und die feine Zusammenstellung der Farben, in welcher das grüne Seidenkleid und die schwarze, mit braunem Pelz

sie zu sehr in fremdländische Umgebung gebracht hat. So ist es unserm so hoch zu schätzenden Franz Skarbina ergangen, der ausserdem diesmal leider nicht mit voller Kraft vertreten ist. Mehrere Bilder von ihm sind fast die einzigen deutschen in einem Saal voller Holländer und Norweger. Sie sind fein, zart und duftig, aber sie erscheinen flau neben den kräftigeren Holländern, nicht nur neben Israëls und Jakob Maris, sondern auch neben dem weniger bedeutenden, aber immer noch vortrefflichen Amsterdamer Albert Neuhuys. Diese Holländer sind nicht weniger fein als Skarbina, aber sie sind stärker und dabei auch malerisch reicher. Das beste Bild von Skarbina, der Blick vom Eiffelturm bei Abend, hängt leider nicht in diesem Saal. Hier schlagen ihn aber nicht nur die Holländer, sondern auch der Norweger Erik Werenskiold, der in dieser Bedeutung eine für Berlin neue Erscheinung ist. Er ist so zart wie Skarbina, aber dabei frischer. Er versteht die schwierige Aufgabe, Hell in Hell zu malen, meisterhaft zu lösen. Immer bleibt er dabei kraftvoll und nüanziert. Wohl am feinsten ist er in dem Bild einer blonden jungen Dame in rotgeflecktem Kleide vor heller Wand. In dem in einem andern Saal hängenden Bildnis Björnson's ist das helle Sonnenlicht, welches den auf einer Terrasse sitzenden Dichter bescheint, zum Herausbringen einer wahrhaft monumentalen Wirkung benutzt; freilich wird dem Gemälde dadurch der eigentliche Bildnischarakter genommen.

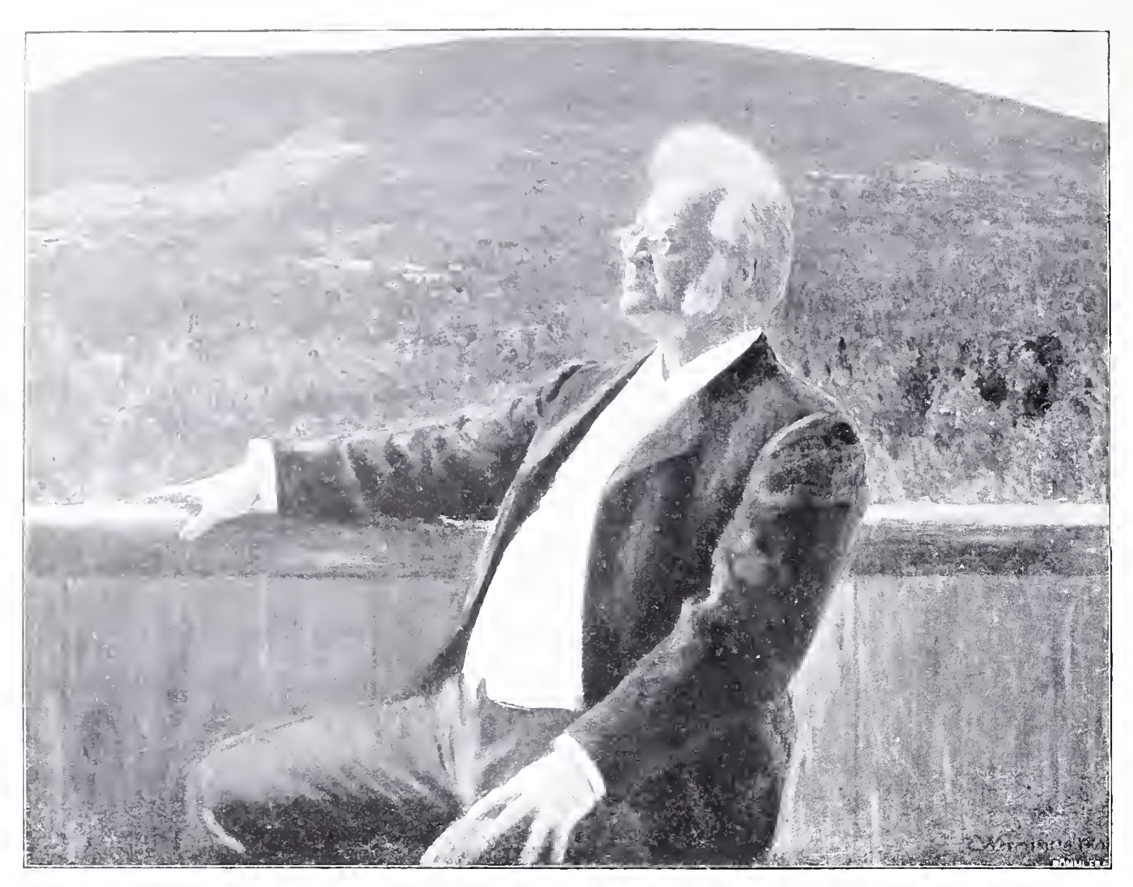
Vor die alten französischen Bilder der Ausstellung tritt man mit um so gespannterer Erwartung, als der Führer der Secession in seinem Vorwort zum Katalog von ihnen sagt, dass sie uns heut' bereits klassisch anmuten. Wir glauben jedoch, nachdem wir sie gesehen haben, dass Max Liebermann, den die Leser



A. Gaul, Berlin. Strauss. Bronze



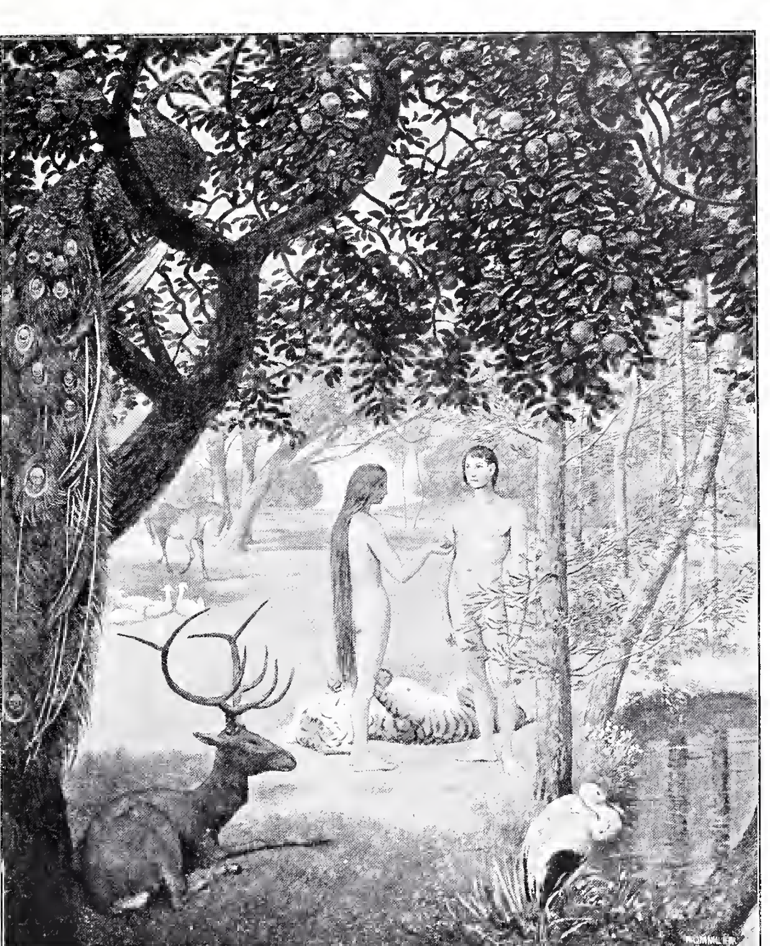
GIOVANNI SEGANTINI
MÄDCHEN IN DER SONNE



Erich Werenskiold, Lysaker. Björnson

Claude Monet, Giverny. Hafendamm in Hâvre

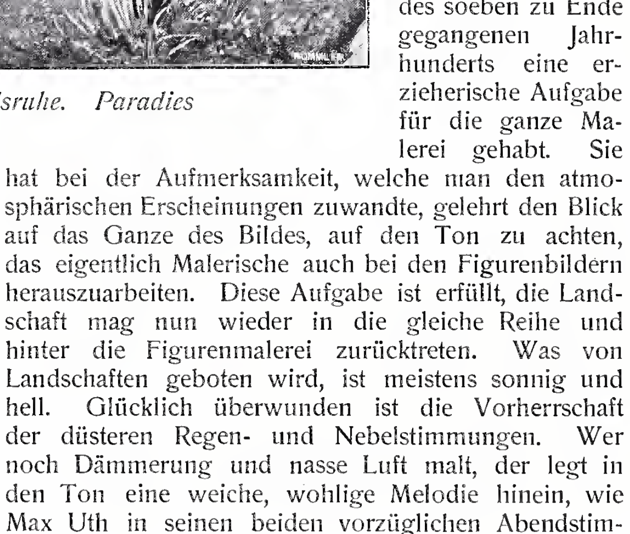
besetzte Jacke die Haupttöne abgeben. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass die Vornehmheit, die dieses Bild auszeichnet, damals nicht etwas Neues war, sondern dass der Künstler gerade diese von der früheren Kunst als glückliches Erbteil herübernahm, nur dass er sie mit frischem Leben erfüllte. Von den beiden Landschaften Monet's ist die bessere die 1866 gemalte des Hafens von Honfleur, besonders durch ihre durchsichtige Klarheit in der Beleuchtung, wenn auch hier die Luft noch nicht recht zu Gefühl gebracht ist. Dass die mangelnde Tiefe und das Fehlen der Luft bei einer Landschaft noch mehr stören als bei einem Bildnis zeigt das Gemälde von Camille Pissarro vom Jahre 1866. Doch ist diese Landschaft von Bedeutung durch die Bescheidenheit des Motivs, das Zufällige im Ausschnitt aus der Natur und die Betonung der Lichtwirkung. Wie ganz anders der Meister seit jenen Anfängen gelernt hat das Licht zu bewältigen und wie er jetzt versteht eine Landschaft mit Luft zu erfüllen, das sind wir so glücklich beobachten zu können bei seinem kleinen Gemälde vom Jahre 1898, welches Rouen am Morgen darstellt. So haben wir denn in diesen alten Bildern historisch interessante Stücke vor uns; sie belehren über die Anfänge der Bewegung, aus welcher die Secession hervorgegangen ist; und in diesem Sinne sind sie uns in der Ausstellung willkommen.



Hans Thoma, Karlsruhe. Paradies

Als Kunstfreunde im allgemeinen sind wir den Leitern der Ausstellung auch dankbar, dass sie uns den Genuss von modernen, unter fremder Sonne gereiften Kunstwerken geboten haben. Nicht minder wissen wir es zu schätzen, dass dadurch ein internationaler Luftstrom in die Berliner Ausstellungen gezogen wird. Wir freuen uns, dass die ausländischen Künstler es für der Mühe wert erachtet haben in Berlin aufzutreten, dass Berlin teilnimmt an den Weltbeziehungen der Kunst, was ihm bisher so sehr gefehlt hat. Wir bedauern es nur für die Deutschen und speziell für die Berliner — zufällig wissen wir von einigen tüchtigen Berliner Kunstwerken, die zurückgewiesen sind —, dass ihnen so viel Platz fortgenommen ist. Wir bedauern, dass die ältere künstlerische Kultur des Auslandes die jüngere einheimische nicht voll zur Geltung kommen lässt; umsomehr, als die Deutschen und gerade die Berliner Vortreffliches geboten haben, so dass ein so starkes Heranziehen des Auslandes nicht nötig gewesen wäre, um die Ausstellung bedeutend zu machen. Es wird an dieser Ausstellung ganz klar, dass der junge Garten der Berliner Secession kräftig anwächst, dass die einheimischen Pflanzungen Wurzel geschlagen haben.

Wir machen, wenn wir die deutschen Gemälde im Zusammenhang betrachten, die sehr angenehme Entdeckung, dass die absolute Herrschaft der Landschaft zu Ende ist und das Figurenbild wieder mehr in den Vordergrund tritt. Das Höchste kann die Kunst nur am Menschen leisten, so erfreulich und bedeutend die Landschaftsmalerei als eine Sonderart ist. Die Landschaft hat im letzten Viertel des soeben zu Ende gegangenen Jahrhunderts eine erzieherische Aufgabe für die ganze Malerei gehabt. Sie hat bei der Aufmerksamkeit, welche man den atmosphärischen Erscheinungen zuwandte, gelehrt den Blick auf das Ganze des Bildes, auf den Ton zu achten, das eigentlich Malerische auch bei den Figurenbildern herauszuarbeiten. Diese Aufgabe ist erfüllt, die Landschaft mag nun wieder in die gleiche Reihe und hinter die Figurenmalerei zurücktreten. Was von Landschaften geboten wird, ist meistens sonnig und hell. Glücklich überwunden ist die Vorherrschaft der düsteren Regen- und Nebelstimmungen. Wer noch Dämmerung und nasse Luft malt, der legt in den Ton eine weiche, wohlige Melodie hinein, wie Max Uth in seinen beiden vorzüglichen Abendstim-



mungen. Glücklich überwunden ist aber auch das krampfhafte plein-air mit seinem kreidigen Licht und eine milde goldige Sonne ist über den Bildern aufgegangen. Frisch und natürlich malt Oskar Frenzel seine nicht sehr originellen aber immer erfreulichen Landschaften. Otto H. Engel lässt die Sonne warm und hell in ein grünes Waldthal scheinen, Th. Th. Heine-ther Leistikow's »Frühlingstag« ist die Schilderung des hellen Frühlingssonnenlichtes das beherrschende Thema. Es zeichnet auf ein abschüssiges gelbes Feld lange sanft violette Schatten von nicht sichtbaren noch unbelaubten Bäumen und liegt äusserst naturwahr über dem Wald des Mittel- und Hintergrundes. Dagegen ist das Blau des Wassers in der Thalsenkung



H. E. Linde-Walther, Berlin. Kinderfütterung

München schildert in einem anspruchslosen, aber vorzüglichen Bildchen unvergleichlich treffend ein Stück Landschaft, wie man es zwischen München und den Alpen häufig sieht, und weiss auch die Sonderart des dortigen Sonnenlichtes zu Geltung zu bringen. — Diesen einfach natürlichen Landschaftsdarstellern stehen andere gegenüber, welche in dem landschaftlichen Bilde eine bestimmte Seite herauskehren und alles andere nur andeuten, wodurch die Landschaft etwas mehr oder weniger Stilisiertes erhält. In Walnicht durchsichtig genug. Die »Villa im Grunewald« könnte man sich in ihrer dekorativen Wirkung besser als Stück eines Tapetenfrieses gefallen lassen. Für ein Bild ist die Wirkung zu dürftig und unwahr. Paul Schultze-Naumburg behauptet auch diesmal die bedeutende Stellung, die er als Landschafter einnimmt. Trotz des kleinen Formats sind seine beiden Bilder grosszügig und von monumentaler Wirkung und zwar nicht in erster Linie durch die Zeichnung, sondern was mehr sagen will und spezifischer malerisch-



L. CORINTH, PERSEUS UND ANDROMEDA

Heliogravüre und Druck: Giesecke & Devrient, Leipzig



landschaftlich ist, durch breite Licht- und Schattenlagen und durch grosse Flächen einheitlicher Farbe.

Sehr erfreulich ist eine leise Zunahme an Aktbildern, die immer die hohe Schule der Malerei bilden werden. Bezeichnend ist es, dass auch hier meistens Lichtprobleme gelöst werden. Bei dem Urteil des Paris von Trübner sind die Körper in Licht und Schatten zu sehr zerrissen. Selbst bei weitem Zurücktreten gehen die Flecken nicht ineinander, und selbst dann tragen die roten Reflexlichter noch nicht dazu bei, die Fleischfarbe frisch und lebendig zu machen, wie bei Rubens, sondern sehen noch immer unnatürlich aus, als wenn sie selbstleuchtend wären. Sehr viel besser versteht Christian Landenberger-München bei seinem badenden Knaben, trotz der auch hier bei Nahsicht flüchtigen Behandlung für die Fernbetrachtung, die Massen ineinander fliessen zu lassen und einen einheitlichen und im Licht lebendigen Eindruck zu machen. Den grossartigsten Akt hat Louis Corinth in seiner Andromeda gemalt und zwar ohne Lichtproblem. Es ist etwas in der Darstellung des Fleisches, was an den Schlächterladen erinnert, aber der unmittelbar und mit verblüffender Wahrheit nach dem Modell genommene Akt erfreut doch durch die strotzende Kraft und Gesundheit; in seiner malerischen Wucht liegt eine fast monumentale Wirkung.



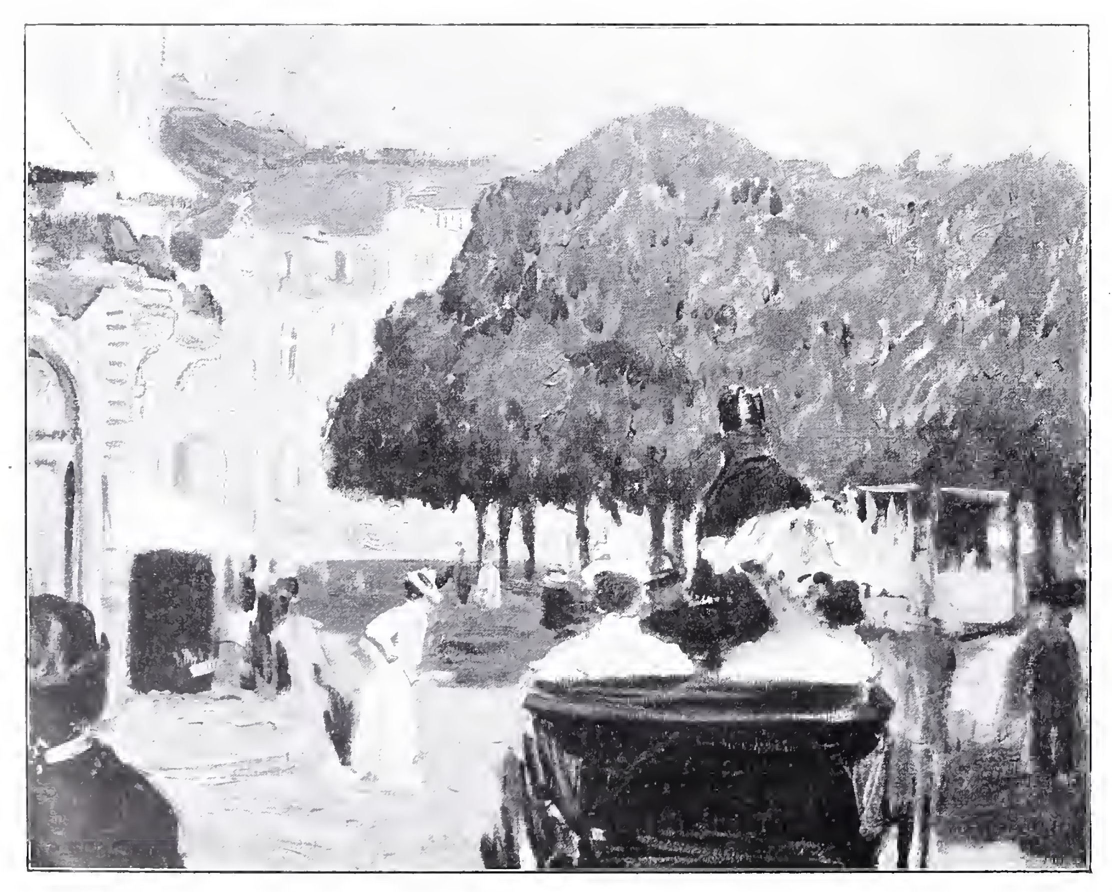
Jacob Maris. Sommer am Strande

In der Zunahme ist auch das Tierstück begriffen. Wieder begegnen wir hier fast durchgängig Lichtproblemen. Die Sonnenflecken auf den Hunden am Fuchsbau von Schramm-Zittau leuchten durch mehrere Säle. Bei den Truthühnern unter Bäumen von Hubert von Heyden sind die Sonnenflecken so natürlich, dass man selbst in der Nähe versucht ist, zu glauben, die Sonne schiene wirklich auf das Bild. Ohne derartige Lichteffekte ist das Gemälde von Charles Tooby, in welchem die Schafe fast nur Staffage der Landschaft sind und welches mildes gleichmässiges Licht bei verschleiertem Himmel hat.

Auch bei fast allen übrigen Bildern finden wir Beleuchtungsprobleme, so dass diese sich als das augenblicklich durchaus Herrschende bei der Secession offenbaren. Nicht etwa, dass die Secession ihre Mitglieder dazu anhielte oder die Gäste nach diesem Gesichtspunkt auswählte; denn es ist keine Phrase, wenn Liebermann im Vorwort des Katalogs sagt, das Programm der Secession besteht darin, keins zu haben. Es zeigt sich in dieser Herrschaft des Lichtes vielmehr der allgemeine Zug der Zeit. Liebermann hat sein bekanntes Motiv, Licht unter Bäumen, diesmal besonders glücklich behandelt, das Skizzenhafte verlassen und eine mehr geschlossene, bildmässige Wirkung erzielt, auch den Charakter eines öffentlichen Vergnügungsortes in einer kleinen altmodischen Stadt in seinem Biergarten zu Leyden vorzüglich getroffen. In den Reitern am Strande hat er das Vibrieren der Seeluft zur Anschauung gebracht und das leichte Scheuen des einen Pferdes bei der Berührung durch die heranspülende Brandung treffend beobachtet. Möglichst zerrissenes und unruhiges Licht giebt Fritz von Uhde in seinen drei Bildern, diejenigen kleinen Formats sind besser als das mit lebensgrossen Figuren, weil für diese Grösse der Effekt zu äusserlich wirkt. Leo Klein-Diepold-Berlin lässt die ohnehin roten Gesichter seiner »drei Freunde«, dreier Seeleute, von der glühenden Abendsonne bescheinen. Richard Winternitz-München zeigt sein Quartett, bei dem Kerzenbeleuchtung das äusserlich künstlerische Motiv ist, in welchem aber doch die Charakteristik der Personen dominiert. Eins der besten Bilder hat Max Schlichting-Charlottenburg gemalt. Eine Dame in violettem Kleid sitzt, vom Rücken gesehen, auf einem kleinen Hügel vor einer flachen grünen Landschaft



Paul A. Besnard, Paris. Pferdemarkt



Graf L. v. Kalckreuth, Stuttgart. Strassenbild

und sieht dem aufgehenden Vollmond entgegen, während ihre Rückseite von dem Leuchten des Abendhimmels beschienen ist. Das Milde dieses Doppellichtes verleiht dem Gemälde hohen poetischen Zauber.

Es muss genügen, diese wenigen figürlichen Bilder als Beispiele zu nennen. Verweilen wir nur noch einen Augenblick beim Bildnis. Diese Aufgabe liegt den Secessionisten im allgemeinen wenig, da sie ihre Persönlichkeit der Natur gegenüber nicht gern in dem Masse zurückdrängen, wie es beim Bildnis notwendig ist. Ob der Vater von Konrad von Kardorff wohl sehr zufrieden ist mit dem starken Violett, welches das Gesicht auf seinem Porträt in grossen Flecken bedeckt? Gar nicht geeignet zum Bildnismaler ist Louis Corinth, wie seine Dame in ganzer Figur beweist. Dieselben Eigenschaften, welche ihn zum Schilderer einer Salome und zum Aktmaler in so hohem Masse befähigen, behindern ihn hier. Hermann Schlittgen macht sich die Aufgabe interessanter, indem er hinter seiner in einer Thüröffnung stehenden Dame in ein Zimmer blicken lässt; Leo von König lehnt sich an ältere Bilder, wie das Damenbildnis von Claude Monet, an. Kurz, man sieht fast überall Verlegenheit und mangelnde Sicherheit der Künstler dieser Aufgabe gegenüber. Unter den wirklich bedeutenden Bildnismalern hat nur Linde-Walther-Berlin der Natur gegenüber die nötige Bescheidenheit und begnügt sich damit, die vorliegende Persönlichkeit möglichst charakteristisch zu erfassen und wiederzugeben.

Weit geeigneter als zur bildnisartigen Darstellung des erwachsenen Menschen sind die Secessionisten zur Schilderung des Kindes, sei es im Bildnis oder im Genrebild, denn hier tritt das charaktervoll Individuelle und Durchgeistigte mehr zurück, und das Kind kann in erster Linie ein malerischer Gegenstand sein. Graf Kalckreuth, Linde-Walther, Dora Hitz, Hans Looschen haben treffliche Kinderbilder verschiedener Art gemalt.

Bei der Plastik scheint das Vertrauen der Secessionsleitung auf die einheimischen Kräfte grösser gewesen zu sein, als bei der Malerei, denn hier ist nur weniges Ausländische herangezogen. Wir bewundern Auguste Rodin-Paris in seiner Kühnheit und in seiner Zartheit, wir erfreuen uns an der Delikatesse, mit welcher die nackten Körper eines kleinen Marmorwerkes von Naoum Aronson-Paris gearbeitet sind, wir sehen Constantin Meunier-Brüssel in zwei Werken in alter Gestalt gern wieder. Im übrigen aber sind wir hoch befriedigt, wieder bestätigt zu sehen, dass Berlin in der Plastik eine hervorragende Stelle einnimmt. Ja, diese Ausstellung macht uns zwei bedeutende Bildhauer gleichsam zum Geschenk. Wohl kannte man den Namen von Fritz Klimsch und auch den von August Gaul und schätzte ihre Träger als tüchtige Künstler, aber welch hohen Rang sie einnehmen, das offenbart erst die grössere Zahl von Werken, mit welchen jeder von ihnen hier auftritt. Klimsch hat in seiner Gruppe »Der Kuss« zwei nackte Figuren gross aufgebaut, in seiner weiblichen Bildnisbüste ein angenehmes Gesicht ganz modern und doch mit einem an die Florentiner Quattrocentisten nicht nur im geradlinigen unterm Abschluss erinnernden Stil geschildert, in seiner Davidstatuette Verrocchio und Michelangelo benutzt und doch etwas ganz Eigenes, rein plastisch Wirkendes geschaffen, in der Marmorstatuette einer jungen Dame eine moderne Toilette ganz plastisch gesehen, in seiner Tänzerin Otero die Grazie und Anmut der Bewegung vorzüglich und ebenfalls rein plastisch erfasst. Gaul zeigt in seiner Bronzelöwin einen rein aus der Natur, ohne jeden akademischen Anklang entwickelten Monumentalstil, sein laufender Strauss wirkt trotz der gesträubten Federn geschlossen und rein plastisch, in seinen Schafen drückt der poröse Kalkstein die dicke Wolle des Felles bei nur leiser Andeutung vortrefflich aus; auch alle übrigen grösseren und kleineren Tiere sind fast ausnahmslos je nach ihrer Art Meisterwerke. Neben diesen Beiden stehen Andere ebenfalls mit tüchtigen Arbeiten. Welch hohen Wert das natürliche Stilgefühl, wie es sich in Klimsch und Gaul offenbart, hat, wird uns noch besonders klar, wenn wir den »Läufer am Ziel« von Arthur Volkmann-Rom betrachten. Die an und für sich nicht unbedeutende Begabung dieses Plastikers wird ungeniessbar gemacht durch das akademisch Steife, das er sich im Anblick der Antike angeeignet hat; dazu kommt eine unerträgliche süssliche Fleischfarbe und eine Bemalung der Kopfes, die sich für Stil ausgiebt, aber nur kindisch ist.

Mancher Künstler und eine grosse Anzahl von Werken ist hier unerwähnt geblieben, aber es galt nur die leitenden und entwicklungsfähigen Momente der diesjährigen Ausstellung klar zu legen und zu verfolgen. In der Vorrede des Katalogs heisst es: Wir lassen jeden zu Worte kommen, der etwas Eigenes zu sagen weiss. Es konnte nicht ausbleiben, dass dieses Eigene bei einigen nur das Eigene des Vorbildes und bei einigen etwas Verdrehtes ist. Unter die letzteren gehört auch ein verstorbener Ausländer, Vincent van Gogh. Seine Werke zeigen, dass auch mit unnatürlichen Mitteln eine wenigstens teilweise natürliche Wirkung zu erzielen ist. Aber genügt das, um sie in Fünfzahl hier auftreten zu lassen?

Mit dieser, 350 Werke umfassenden dritten Ausstellung der Secession ist ihr Sieg über die stets mehr als 2000 Nummern zählende »Grosse Berliner Kunstausstellung« am Lehrter Bahnhof endgültig entschieden. Der junge David hat, um einen treffenden Vergleich eines Freundes zu gebrauchen, den Riesen Goliath geschlagen. *M. G. Z.*

Walther Leistikow, Berlin. Villa im Grunewald



Vincent van Gogh. Flachlandschaft



Mit Erlaubnis der Herren Bruno und Paul Cassirer.

MAX LIEBERMANN, BERLIN
REITER AM STRANDE







FRITZ KLIMSCH, BERLIN
OTERO. BRONZESTATUETTE



Photographie Bruckmann, München

BERLINER SECESSION 1901

FRITZ VON UHDE, MÜNCHEN
IM GARTEN



BERLINER SECESSION 1901

JOHN LAVERY, LONDON
DAMENBILDNIS



REMBRANDT
LANDSCHAFTSSTUDIE

NIEDERLÄNDISCHE ZEICHNUNGEN IN DER SAMMLUNG DES HERRN VON BECKERATH ZU BERLIN

Von Max J. Friedländer

Herr *Adolf von Beckerath* hat in diesem Frühjahr für kurze Zeit einen wesentlichen Teil seiner Handzeichnungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Privatsammlungen von Zeichnungen sind, der Natur dieser Kunstwerke nach, doppelt verschlossene Heiligtümer. Und wenn auch das Haus des Herrn von Beckerath dem ernsten Interesse stets bereitwillig geöffnet wird, so bot doch das glückliche Beieinander der öffentlichen Ausstellung einen Überblick über die Sammlung, der freudige Überraschung bereitete.

Nicht nur diejenigen Blätter, die unter Glas, in alten, zum Teil köstlichen Rahmen die Wände der Sammlerwohnung schmücken, füllten die Räume eines Berliner Kunstsalons, sondern auch viele gewöhnlich in Mappen aufbewahrte und zum Zwecke der Veranstaltung gerahmte Zeichnungen. Eine bestimmte Gruppe, die Arbeiten *niederländischer* Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, vornehmlich des 17. Jahrhunderts, wurden gezeigt — mehr als ein halbes Tausend.

Die höchst dankenswerte Ausstellung giebt erwünschte Gelegenheit, von diesen Zeichnungen zu sprechen und damit auf einen gewiss nicht nach Gebühr bekannten Schatz historischer Dokumente hinzuweisen. Dem hier besonders armen Worte kommt das Bild zu Hilfe, da diese Zeitschrift durch das Entgegenkommen des Herrn von Beckerath in den Stand gesetzt ist, einige Zeichnungen zu reproduzieren.

Wie das Betrachten von Handzeichnungen einen Genuss von besonderer Art gewährt, den Kunstwerke keiner anderen Klasse zu bieten vermögen, so ist die gelehrte Beschäftigung mit diesen leichten Schöpfungen eine lockende und subtile Arbeit. Sind der Variationsmöglichkeiten in der einfachen Technik nicht so viele, wodurch die Aussicht, den Autor aus dem Stil zu bestimmen, verschlechtert zu werden scheint, — das innere Wesen des Meisters äussert sich mehr direkt, wird deutlicher offenbar, während die umständliche Technik des Malens manches von dem persönlichen Wesen, der persönlichen Laune vertilgt.

Anhaltspunkte äusserlicher Natur können hier nicht viel helfen. Stil und Qualität allein entscheiden. Kopie und Original, der Entwurf zu einem Gemälde und die geschickte Nachzeichnung eines Bildes — die Differenz, die das Urteil herbeiführt, ist oft ganz gering und mit Worten kaum anzudeuten. Auf die Meistersignaturen ist nicht viel Wert zu legen. Eine zuverlässige Prüfung ihrer Echtheit, wie sie in Gemälden möglich ist, kann nicht stattfinden. Oft sind

die Meisternamen von Sammlern aufgeschrieben, sie nennen manchmal den rechten Namen, ohne Autogramme der Zeichner zu sein, entbinden aber nie den Kritiker von der strengen Prüfung des Stils und der Qualität.

Ich mache mir hier keineswegs zur Aufgabe, die niederländischen Zeichnungen des Herrn von Beckerath Stück für Stück kritisch zu besprechen. Das wäre die Aufgabe eines gelehrten Kataloges, wie ihn — von den Privatsammlungen zu schweigen — die grossen öffentlichen Kabinette merkwürdigerweise nicht einmal besitzen. Die stilkritische Vorarbeit zu einem solchen Verzeichnisse hat in unserem Falle der mit Kunstsinn und historischem Verständnis gleichmässig ausgestattete Sammler fast bis zu Ende vollbracht, und der Kritiker kann unbesorgt in die Rolle des Referenten eintreten, auch wenn ihm mehr Raum zur Verfügung steht als mir an dieser Stelle.

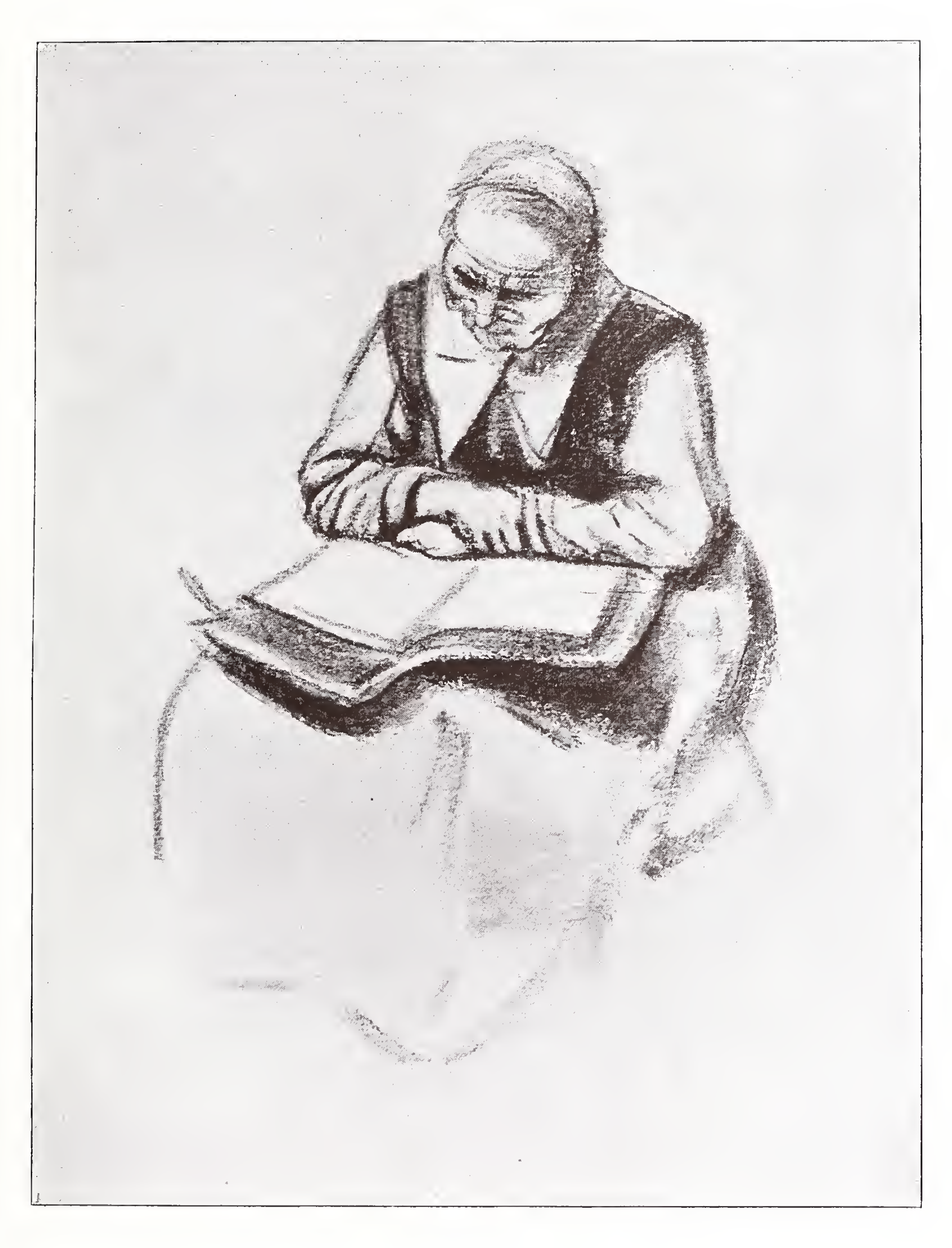
Niederländische Zeichnungen des 15. und vom Beginn des 16. Jahrhunderts sind Raritäten höchsten Grades, von so grosser Seltenheit, dass das wenige, was vorkommt, mit übertriebenem Misstrauen angesehen wird. Die Meister des primitiven Stils in geschlossener historischer Aufreihung in ihren Handzeichnungen zu charakterisieren, geht schlechterdings nicht an. Das erhaltene Material ist allzu ärmlich. So wird, um ein Beispiel anzuführen, dem Quentin Massys nirgends eine Zeichnung auch nur ernstlich zugeschrieben. Man muss diese traurigen Verhältnisse des allgemeinen Bestandes kennen, um die kleine Zahl altertümlicher Blätter, die Herr von Beckerath zusammengebracht hat, als eine respektable Versammlung zu würdigen. In dieser Gruppe von Merkwürdigkeiten scheinen mir am merkwürdigsten die Darstellung zweier Männer in orientalischem Aufputz, zart und genau mit Metallstift gezeichnet, dem *Jan van Eyck* mit einem sehr klugen Einfall zugeschrieben, und dann die trauernde Maria mit dem Leichnam Christi, mit Silberstift und Weisshöhung auf grauem Grund überaus sorgsam durchmodelliert, ganz zweifellos eine Arbeit des *Jan Mabuse. Jacob Cornelisz,* von dem Zeichnungen nicht gar so selten sind, ist mit einer charakteristischen Federzeichnung, die das Abendmahl Christi darstellt, vertreten.

Rembrandt stand beherrschend — mit unbestrittener Herrschaft — im Mittelpunkt der Ausstellung. Während die anderen Meister mit 3, 4 oder 8 Blättern vertreten waren, gab es nicht weniger als 50 Rembrandt-Zeichnungen zu sehen. Die erstaunliche Fruchtbarkeit Rembrandt's ist nicht wie die Fruchtbarkeit des Philips Wouwerman, des Teniers und selbst des Jan van Goijen fatal, schliesslich das Merkmal mechanischen oder sogar industriellen Kunstbetriebes. Rembrandt's Fruchtbarkeit ist innerer Reichtum, Ausströmung einer mächtigen Quelle. Die Quantität bedeutet hier Qualität. Genie ist Fleiss in *dem* Sinne, dass die stärkste Begabung sich im schnellsten Tempo äussern muss, mit Naturnotwendigkeit. Rembrandt kam zu einer Malweise, deren Tempo seinem Temperament und seinem Ausdrucksbedürfnis entsprach, jener Malweise, die ehemals unverständig verlästert, jetzt hie und da, mit einem Missverständnis, als allein gültig betrachtet wird. Von der Fülle seiner Vorstellungen konnte der Meister sich nur in der Kurzschrift seiner Zeichenweise befreien. Als Zeichner kam er am frühesten zur Freiheit, zum eigenen Stil, und gerade in verhältnismässig jungen Jahren, da er als Maler beengt durch die Schwierigkeit der Technik und auch durch die Wünsche seiner Auftraggeber arbeitete, hat er in einer ausserordentlichen Fülle von Zeichnungen sich für sich selbst an der eigenen tiefen Originalität erfreut. In diesen Blättern giebt es wohl Derbheiten und Entgleisungen, nie aber einen mechanischen Strich, nie eine tote Stelle, und die Spur des Konventionellen, des Schulmässigen wird merkwürdig früh getilgt.

Welche Mannigfaltigkeit von Motiven, Stellungen und Bewegungen bietet allein die Reihe der Rem-



REMBRANDT ZWEI JUDEN



NICOLAES MAES
LESENDE ALTE FRAU



ADRIAEN VAN DE VELDE
LANDSCHAFT

brandt-Zeichnungen, die Herr von Beckerath besitzt! Wie ist das Menschliche, das ewig Interessante jedesmal in der biblischen, der historischen Scene aufgedeckt! Vor den Zeichnungen des Meisters wird offenbar, wie wenig der Begriff Naturalismus das Wesen der Rembrandt'schen Kunst ausschöpft. Rembrandt überragt in der Erfindung, von der Innigkeit, Originalität und Drastik seiner Darstellungen zu schweigen, die Akademiker und die berühmten Kompositeure. Fast alle die wieder und wieder gestalteten Lieblingsvorstellungen des Meisters kommen einmal oder zweimal in unserer Serie vor, Jacob und Esau, Susanna — besonders schön die Naturstudie in schwarzer Kreide, die schreckhaft berührte Frau in derselben Haltung, wie in dem bekannten Berliner Gemälde — (Siehe auch die Abb. auf S. 216), der verlorene Sohn, der barmherzige Samariter, die Passion Christi, aus deren Kreis die grandiose Kreuzabnahme, eine Federzeichnung, die früher in holländischen Sammlungen war, am stärksten die Aufmerksamkeit fesselt. Landschaftsstudien fehlen nicht (Abb. S. 209), wohl aber Tierstudien.

Herr von Beckerath hat Kompositionsentwürfe in grösserer Zahl als detaillierte Naturstudien gesammelt. Als die Skizze zu einem der berühmtesten Gemälde Rembrandt's, nämlich zu den »Staalmeesters«, interessiert die sehr flüchtig gezeichnete Gruppe der drei Herren, die in dem Bilde links sitzen. Dieses Blatt war früher in der Sammlung Gigoux. Im allgemeinen sind Rembrandt's Zeichnungen nicht planmässig geschaffen zu diesem oder jenem Zweck, vielmehr Einfälle, Notizen, Selbstgespräch. Wie die Natur im Überflusse schafft, und von Tausenden ihrer Keime nur wenige zur Entfaltung gelangen, so schuf Rembrandt, und ein doppelt so langes und doppelt so ertragreiches Künstlerleben, wie das seine, würde nicht ausgereicht haben, hätte der Meister alle angeschlagenen Töne ausklingen lassen wollen. Rembrandt's Reichtum war so gross, dass er gewöhnlich, wenn er die Arbeit wieder aufnahm, etwa ein Darstellungsmotiv, das er oft gezeichnet hatte, im Malwerk auszuführen daran ging, wieder eine neue Fassung wählte, in souveräner Fürstenlaune die Fülle seiner Kunst verstreuend.

Neben Rembrandt sind alle anderen holländischen Zeichner beschränkt in ihrem Darstellungskreis und philistiös in ihrer Auffassung. Man muss das aussprechen, um dann von einer Vergleichung, die nicht gerecht ist, absehen zu können. Freilich die Nachfolger und Nachahmer des Meisters tragen selbst Schuld, wenn sie unter dem gigantischen Massstab leiden.



REMBRANDT
JACOB JAMMERND, DA IHM JOSEPH'S BLUTIGER ROCK
GEBRACHT WIRD

G. Flink und *Livens* sind in unserer Sammlung mit einigen Porträtstudien vertreten, die eher an v. Dyck, als an Rembrandt erinnern. Diese Arbeiten sind aus verhältnismässig später Zeit, da die Mode sich von Rembrandt abgewandt hatte. Die Zeichnung des G. Flink, die den Apostel Paulus darstellt, ist dagegen ganz rembrandtartig und stammt aus der Periode, da Flink noch in engen Beziehungen zu seinem grossen Lehrer stand. *N. Maes*, von dem Handzeichnungen sehr selten sind, ist mit einer ausgezeichneten Arbeit aus seiner besten Zeit vertreten, einer lesenden alten Frau (Abb. S. 211, ein nah verwandtes Blatt ist im Kupferstichkabinett zu Amsterdam), und *G. v. Eeckhout* mit einer prächtigen, von 1650 datierten Landschaftsstudie, einer Ansicht des Schlosses von Nymwegen, die man ihm, wäre nicht die volle Namensaufschrift von unzweifelhafter Echtheit vorhanden, schwerlich zuschreiben würde.

In den Zeichnungssammlungen, und so auch auf unserer Ausstellung, ist die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts sehr ungleichmässig repräsentiert. Von manchen Hauptmeistern, deren Kunst den Gesamteindruck der holländischen Malerei sehr wesentlich bestimmt, wie etwa von Frans Hals, sind Zeichnungen nicht bekannt. Einige vortreffliche Maler waren ungeschickte Zeichner, andere treten in ihren Entwürfen und Skizzen weit glücklicher auf, als in ihren Malereien. Mehrere tüchtige und sichere Zeichner, wie *Doomer,* von dessen hochgeschätzten, auffällig kräftig und modern aufgefassten Landschaftszeichnungen Herr von Beckerath mehrere besitzt, scheinen überhaupt nicht gemalt zu haben.

Im ganzen sind die Landschaftsmaler und die Tiermaler besser in Zeichnungen zu studieren, als die Genremaler und die Porträtisten. Unsere Ausstellung bot die glücklichste Übersicht über die Entwickelung der niederländischen Landschaftsdarstellung. Die Vlamen sind hier Vorläufer und Bahnbrecher, die Holländer folgen und vollenden.

Von dem alten *Pieter Brueghel,* der in einer Periode der Konvention und Manier seine etwas schrullenhafte Eigenart wahrte, besitzt Herr von Beckerath mehrere Landschaften, die von herbem Reiz und historisch von höchstem Interesse sind. Eines dieser Blätter trägt das frühe Datum 1552. Mit spitzer Feder, vielfach mit Punkten, fein im Detail ausgeführt, sind die originellen Ansichten des Pieter Brueghel national niederländisch aufgefasst, wenngleich in den Motiven oftmals italienisch. *Jan Brueghel* führt herüber zu den holländischen Meistern vom Anfang des 17. Jahrhunderts, zu Averkamp, greift sogar mit den Motiven und der Auffassung dem Aart van der Neer vor. In seinen leicht getuschten, gewöhnlich mit bräunlicher und bläulicher Farbe ausgeführten Federzeichnungen ist Jan zumeist erfreulicher, als in seinen etwas mühsamen und harten Ölbildern. Einige reizende Blätter von seiner Hand, darunter eines mit der Jahreszahl 1620, waren auf der Ausstellung zu sehen. *Averkamp* teilt mit seinem vlämischen Zeitgenossen die zierliche Schärfe und die reinliche Heiterkeit, übertrifft ihn aber in der Staffage. Die mit durchsichtigen Wasserfarben getönte Darstellung einer reich belebten Wasserfläche von Averkamp in der Kollektion des Herrn von Beckerath ist eine köstliche Arbeit, deren Reiz sich ohne historische Interpretation offenbart. Phantastisch übertreibend und häufend, wie Pieter Brueghel, aber ohne die feine Naturempfindung des älteren Meisters, ist *Joos de Momper* in seiner Federzeichnung, die eine Gebirgslandschaft bei Sonnenaufgang, von einer Bergspitze gesehen, darstellt.

Mit Averkamp in *einer* Linie tritt *Esaias van de Velde* als Bahnbrecher der national holländischen Landschaftsdarstellung auf. Minder anziehend als der Meister von Kampen — auch in dem scharf gezeichneten Gebirgsplateau mit kümmerlicher Vegetation, dem echt signierten und von 1626 datierten Blatte, das Herr von Beckerath von ihm besitzt —, ist er im historischen Zusammenhang von noch grösserer Bedeutung. In Haarlem, der Stadt der Landschaftsmeister thätig, hat er mit seiner etwas nüchternen, aber höchst gesunden Darstellung schlichter heimatlicher Motive weithin gewirkt — auf *Pieter Molijn, Jan von Goijen* und *Salomon van Ruijsdael.*

Ganz vortrefflich sind die freien Schilderer des holländischen Landes in unserer Sammlung vertreten. Zeichnungen von *v. Goijen* kommen überaus häufig vor. Herr von Beckerath hatte während seiner langen Sammlerlaufbahn die reichste Auswahl. Das Figürliche, die Freude an reicher Staffage, tritt in des Meisters — zumeist schwach übertuschten — Kreidezeichnungen stärker hervor, als in den Bildern. Fast stets sind Strandmotive gewählt. Die flüchtig und überaus malerisch gezeichneten Blätter haben eine eigentümlich milde Wirkung, entbehren der schärferen Kontraste und Accente. Neblige Luft scheint mit dichtem Schleier alles, Landschaft und Menschen, die ganz als Einheit gesehen sind, zu umhüllen. Wie sehr viele, sind auch die Zeichnungen, die Herr von Beckerath ausgestellt hatte, mit den Initialen des Meisters zumeist signiert und datiert 1652 und 1653, aus Jahren, in den v. Goijen eine erstaunliche Fruchtbarkeit entfaltete.

Von *Pieter Molijn* war eine Strandlandschaft von 1654 zu sehen, im Stil des v. Goijen, und eine grössere Hügellandschaft mit vortrefflich bewegtem Terrain, die dem Albert Cuijp eigentlich noch näher stand als dem v. Goijen. Davon konnte man sich um so leichter überzeugen, wie *Cuijp* mit nicht weniger als sieben bildmässigen Landschaften überaus reich repräsentiert war. Alle diese Blätter, von abgeschlossener Komposition und prächtiger Tiefenwirkung, zeigen die für den grossen Koloristen so charakteristische, mannigfach nuanzierte, olivfarbige, blonde Tönung (Abb. S. 217). Den Landschaften schliessen sich zwei kräftig modellierte Figurenstudien an — ein knieender Jäger mit langer Flinte und ein Bursche, der die Flöte bläst —, die Cuijp für die Vordergründe seiner Gemälde entwarf. Recht kleinlich neben Cuijp erscheint der Haarlemer *Cornelis Vroom,* von dessen leicht kenntlicher, ein wenig peinlicher Manier ein gutes Beispiel nicht fehlte.



P. P. RUBENS DER HL. BAVO

Hobbema war gar nicht, vielseitig und würdig dagegen *Jacob van Ruisdael* vertreten, mit einigen getönten Kreidezeichnungen und in scharfer Pinselzeichnung mit schwarzer Tusche ausgeführten Blättern. Die Landschaftsmotive, wie stets in den Werken dieses Meisters, geistreich und wirkungsvoll aufgebaut, sozusagen im Sinne der Natur, wenn auch nicht unmittelbar nach der Natur. Neben Albert Cuijp ist Ruisdael sonnenlos, etwas pedantisch im Detail und jedenfalls weniger dekorativ, dafür freilich tiefer in der landschaftlichen Empfindung und ernster als alle anderen Landschaftsdarsteller. Seine grossen, aus hundert Gemälden bekannten Eigenschaften werden auch in den relativ seltenen Zeichnungen offenbar. Herr von Beckerath besitzt neben verschiedenen guten Arbeiten eine Studie zu der berühmten Radierung, dem überschwemmten Walde, die an Kühnheit und Freiheit des Strichs über das Gewöhnliche hinausragt.

Eine sehr stattliche Kreidezeichnung von *Jan Wijnants*, die einen Waldweg darstellt, überrascht, weil dieser Meister sich sonst nicht so eng an Ruisdael und Hobbema anschliesst wie in diesem, übrigens zweifellos ihm gehörigen Blatte. *Roelant Roghman* ist mit zwei etwas schwerfälligen Landschaftsstudien, *Philips de Koning* nicht nur mit mehreren Figurenblättern, die nur ungeschickte Rembrandt-Nachahmungen sind, vertreten, sondern auch mit einigen landschaftlichen Fernsichten, die ihm wegen ihrer Verwandtschaft mit seinen grandiosen Landschaftsbildern wohl mit Recht zugeschrieben werden. Die grosse getuschte Darstellung einer weiten Ebene, auf der Licht und Schatten effektvoll wechseln, und auf der eine Ruine steht, ist doch, wie mir scheint, zu bedeutend für *Roghman,* unter dessen Namen sie gezeigt wurde. Ich meine, ein weit Grösserer hat diese Zeichnung geschaffen, und sie gehört mit zwei köstlichen Arbeiten von *Adriaen van de Velde* (Abb. S. 212) und den schon gepriesenen Cuijp-Zeichnungen zu



REMBRANDT
SUSANNA IM BADE



ALBERT CUIJP
LANDSCHAFT



JACOB JORDAENS
ENTWURF ZU DEM GEMÄLDE IN DER
DRESDENER GALERIE



ADRIAEN VAN OSTADE
DIE MALERWERKSTATT

den glücklichsten Schöpfungen aus der Reifezeit der holländischen Landschaftskunst, die Herrn von Beckerath's Sammlung aufzuweisen hat.

Den Kreis lückenlos zu schliessen, sind von den besten der Marinemaler, von *Willem van de Velde*, der ein fleissiger Zeichner war, von *Jan van de Capelle*, *Simon de Vlieger*, *Porcellis* und *Bakhuisen* charakteristische Blätter vorhanden. Die grau getuschte, zarte und silbrige Ansicht des Capelle ist ungewöhnlich und ausgezeichnet. Auch die akademischen, italienische Motive zumeist komponierenden Landschafter *Berchem* und *Jan Both* fehlen nicht mit einwandfreien Schöpfungen. Berchem brilliert in seinem echt signierten Hauptblatt mit der Sonnigkeit der Wirkung, der Durchsichtigkeit der getuschten Schatten, Both mit der Virtuosität seines Baumschlags.

Die grossen holländischen Genremaler in Handzeichnungen wiederzuerkennen, ist schwierig, macht unerwartete Schwierigkeiten. Was *Terborch* angeht, so geben viele signierte Studien, deren Qualität übrigens den Kenner seiner Gemälde etwas enttäuscht, einige Anhaltspunkte. Danach scheint mir im Besitze des Herrn von Beckerath der sitzende Jäger dem Meister am ehesten mit Sicherheit zugeschrieben werden zu dürfen. Was die unter *Metsu's* Namen vorgeführten Werke betrifft, so ist, wenn ich mich nicht irre, die Studie des sitzenden Rauchers dieses Meisters würdig und wohl in seiner Weise. Die Gesellschaftsscene, die als »Dirk Hals« ausgestellt war, ist, wie mir scheint, eine Arbeit des *Pieter Codde*. Die nicht gerade seltenen Porträtzeichnungen des professionellen Zeichners *Cornelis Visscher* — mehrere waren ausgestellt — sind trotz aller Tüchtigkeit weit weniger interessant als die Gelegenheitsschöpfungen, die Entwürfe der Porträtmaler.

Es giebt eigentlich nur *einen* holländischen Genremaler, dessen Zeichnungen neben seinen Gemälden viel bedeuten. Das ist *Adriaen van Ostade*. Dieser Meister hat in allen Phasen seiner natürlichen Entwickelung, in allen Perioden seiner langen und friedlichen Laufbahn fleissig gezeichnet. Herr von Beckerath hat in seiner Sammlung eine sehr stattliche Anzahl vortrefflicher Arbeiten von ihm, braune Federzeichnungen und auch farbig aquarellierte Blätter. Die farbigen Stücke sind zumeist etwas hart und bunt, sie stammen aus der späteren Zeit des Meisters. Übrigens ist solchen Arbeiten gegenüber die grösste Vorsicht geboten, da sie vielfach und mit gutem Erfolg nachgeahmt worden sind. Von den ausgestellten Zeichnungen, die fast alle einwandfrei sind, greife ich heraus als charakteristische Schöpfung aus der Frühzeit des Adriaen van Ostade das Breitblatt mit der wild bewegten Bauerngesellschaft, deren dicht verschlungene Gruppe von einem Musikanten überragt wird, und dann die ruhigere, intime Darstellung der Malerwerkstatt, die mit keilförmigen Federzügen höchst geistreich gezeichnet ist, aus der mittleren Periode des Malers (Abb. S. 219).

Was die überaus reiche Sammlung an *vlämischen* Werken aufzuweisen hat, kann ich im einzelnen nicht aufzählen. Ich muss mich mit kärglichen Andeutungen begnügen. Von *Rubens* waren mehrere Vorzeichnungen zu berühmten Gemälden auf der Ausstellung. Die freieste und feinste seiner Zeichnungen in unserer Kollektion ist wohl die Porträtstudie in schwarzer Kreide, das Bildnis einer reich gekleideten, sitzenden Dame in ganzer Figur. Ein diesem Entwurf entsprechendes Gemälde ist, soviel ich weiss, nicht bekannt. Die auffällig manierierten Skizzen *v. Dyck's*, mit scharf accentuierender spitzer Feder gezeichnet, wie sie in grosser Zahl vorhanden sind, gewähren kaum eine dem Ruhme des Meisters entsprechende Befriedigung, sind aber von höchstem kunsthistorischen Interesse. Für sein Verhältnis zur italienischen Kunst, im besonderen zu Tizian und Tintoretto, sind Zeichnungen die lehrreichsten Dokumente. Unter den ausgestellten Blättern ist am merkwürdigsten der an Pentimenten reiche Entwurf zu einer Auferweckung Lazari. Der genialische Duktus dieser Skizze scheint durch Michelangelo's Vorbild befeuert.

Unter den Vlamen des 17. Jahrhunderts hat *Jordaens* am ehesten abgeschlossene Kunstwerke mit bildmässigen Zeichnungen geschaffen. Dieser Maler, der zwar kein feiner, aber ein starker Kolorist war, verzichtete ungern auf die Farbe und hat auch auf Papier mit Wasserfarben, mit Gouache öfters ungemein eindringliche dekorative Effekte erreicht — wie in einem Blatte unserer Ausstellung, auf dem der auferstandene Christus mit einer Gruppe heiliger Personen dargestellt ist. Den derben und zügigen Formenstil dieses Meisters zeigt besonders deutlich der umfangreiche, nicht tadellos konservierte Entwurf in schwarzer Kreide für das schöne Gemälde der Dresdener Galerie, das unter Nr. 1013 mit dem Titel »Am Grabe des Heilands« katalogisiert ist (Abb. S. 218).

Hoffentlich wird Herr von Beckerath, durch die dankbare Teilnahme des Publikums für seine Bemühung belohnt, bald einmal die *italienischen* Zeichnungen, die er mit nicht geringerem Verständnis und Erfolg als die niederländischen gesammelt hat, in ebenso übersichtlicher und breiter Entfaltung öffentlich zeigen.

EIN UNBEKANNTES BILDNIS HEINRICHS VON KLEIST

Von Georg Witkowski

MIT EINEM LICHTDRUCK

JE weiter im Laufe der letzten Jahrzehnte die historische Erkenntnis der Blütezeit unserer neueren Dichtung gestiegen ist, um so leuchtender hat sich die Erscheinung Heinrichs von Kleist aus der grossen Schar der Dichter jener Periode herausgehoben. Auf einsamer Höhe steht der Schöpfer des Robert Guiskard und des Dorfrichters Adam, der Penthesilea und des Käthchens von Heilbronn. Sein gewaltiges Ringen um eine neue Kunst, die hehre Schönheit und charakteristische Schärfe vereinigen will, trennt ihn von dem Streben der Klassiker nach idealisierender typischer Zeichnung wie von der verschwimmenden Weichheit romantischen Fühlens. Jeder Zeile, die er geschrieben hat, ist der Stempel der bestimmtesten Eigenart aufgedrückt. Nur von wenigen wurde er deshalb verstanden und gewürdigt. Der mangelnde Erfolg bei brennendem Ehrgeiz, das fruchtlose, alle Kräfte erschöpfende Hinauflangen nach dem höchsten Kranze, die eigene Not und die Not der Zeit trieben ihn in den frühen Tod.

Nur zu begreiflich ist der Wunsch, diesem Dichter ins Auge zu schauen, in seinem Antlitz alles das zu lesen, was in ihm rang und stürmte. Aber bis jetzt war es unmöglich, dieses Verlangen zu erfüllen; denn wir besassen kein auch nur einigermassen genügendes Bildnis Kleists. Treitschke klagte mit Recht: »Wir kennen nicht die Züge seines Gesichts; denn das einzige erhaltene Porträt erweckt keinen Glauben.«

In der That musste überall (mit einer einzigen Ausnahme) auf ein apokryphes Porträt aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zurückgegangen werden. Es war der Stich des Berliners Heinrich Sagert. (Abb. 1.) Er erschien zuerst als Titelbild in dem Buche »Heinrich von Kleist's Leben und Briefe« von Eduard von Bülow (Berlin 1848) und trug die Umschrift »Nach einem Miniatur Gemälde Gest. von H. Sagert«. Bülow sagt darüber in der Vorrede (S. XII f.): »Ich habe nicht gehört, dass Kleist mehreremale in seinem Leben porträtiert worden sei. Einen Schattenriss von ihm, der sehr ähnlich gewesen sein soll, hatte seine Freundin Frau Lohse, geborne von Schlieben angefertigt. Das von dem alten Krüger im Jahre 1801 gemalte Miniaturbild dürfte also wohl das einzige sein, welches von Kleist überblieben. Es ist mir hier gestattet, eine Nachbildung desselben, als Titelblatt, den Freunden des Dichters zu widmen.«

Betrachtet man den Stich Sagerts ohne Voreingenommenheit, so zeigt er das freundliche Antlitz eines sehr jungen Mannes. Die untere Partie besitzt einen kindlichen Ausdruck, die grossen Augen blicken ruhig und sorglos in die Welt hinein, über ihnen wölbt sich eine hohe klare Stirn. Das Ganze entspricht etwa der konventionellen Vorstellung von einem jugendlichen Poeten. Wo fände sich hier ein Zug, der auf die tiefen Leiden, den männlichen Ernst, die harte Wahrheitsliebe und den brennenden Ehrgeiz des Tassoähnlichen Dichters hinwiese? Kein Porträt kann weniger eine Vorstellung von der dargestellten Persönlichkeit erwecken als dieses. Ist es getreu, so verliert bei Kleist das Wort Goethes: »Die Gestalt des Menschen ist der beste Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen lässt« seine Geltung.

Indessen wissen wir, dass Sagert selbst sich der Unvollkommenheit seiner Reproduktion bewusst war. Zolling berichtet in der Einleitung zum ersten Bande seiner Kleistausgabe (S. XXIV), der Künstler habe ihm versichert, dass seine ursprüngliche Bleistiftzeichnung, die seinem Stiche zu Grunde lag, dem Krügerschen Bilde viel ähnlicher sah, dass aber Varnhagen, der in Bülows Auftrag die Reproduktion überwachen sollte, mit dem Bleistift in der Hand so viele Ausstellungen an Original und Kopie machte, dass sich Sagert immer mehr von seinem Vorbild entfernen musste.

Dieses Vorbild, das Zolling zuerst in seiner eben erwähnten Ausgabe 1885 wiedergegeben hat, war bisher das einzige authentische Porträt Kleists (Abb. 2). Wir hatten deshalb allen Grund, dem merkwürdigen Zufall dankbar zu sein, der es vor Verlust und Vernichtung bewahrte.

Kleist hat es am 9. April 1801 seiner Braut, Wilhelmine von Zenge, gesandt. Um sich selbst zu entfliehen, reist er bald darauf mit der abenteuer-

lichen Schwester Ulrike nach Paris; doch auch hier findet er nicht die Erlösung von der quälenden Unruhe, die aus der Unklarheit über sein eignes Wollen und Können entspringt. Ein Widerwille gegen die Wissenschaften, gegen jede litterarische Thätigkeit erfasst ihn und zeitigt den Entschluss, sich von allen Verhältnissen loszureissen, die ihn unaufhörlich zwingen »zu streben, zu beneiden, zu wetteifern«. Für den Rest seines Vermögens will er sich einen Bauernhof kaufen, der ihn ernähren kann, wenn er selbst arbeitet. Er malt Wilhelmine das gemeinsame Landleben in den lockendsten Farben aus; er erwartet, dass ihre Liebe zu dem Opfer, ihre früheren Verhältnisse zu verlassen, bereit sein werde. Aber sie zögert, sie weigert sich, auch als er alle ihre Gegengründe zu widerlegen sucht, und sie stürmt mit aller Herzlichkeit auf ihn ein, ins Vaterland zurückzukehren. Er ist inzwischen in die Schweiz gezogen, um sich dort anzukaufen; aber die politischen Unruhen verleiden ihm die Absicht und so lebt er nun, von neuem der Dichtung zugewandt, dann aber an sich selbst völlig verzweifelnd, in Bern und auf der Aarinsel im Thuner See. Von hier aus schreibt er der Braut am 20. Mai 1802 den Abschiedsbrief.

Wilhelmine sandte ihm sein Bild zurück. Als sein idyllischer Aufenthalt auf der Deloseainsel durch eine schwere Erkrankung jäh abgebrochen wurde und er nach Bern zurückkehrte, war er wohl nicht im stande, seine Habseligkeiten mit sich zu nehmen, und so blieb es dort. Auch bei seinem zweiten Aufenthalt auf der Insel im Jahre 1803 hat er es nicht mitgenommen. Über die weiteren Schicksale des Miniaturporträts berichtet Zolling (a. a. O.) folgendermassen: »In den vierziger Jahren reiste Wilhelminens ‚goldene Schwester‘ Luise von Zenge in Gesellschaft eines Fräuleins Blümner in die Schweiz. Der Zufall wollte, dass ihr Wagen gerade bei Thun umwarf, so dass die beiden Damen, etwas kontusioniert, einige Zeit das Zimmer hüten mussten. Indessen erinnerte sich Luise, dass sich Kleists Miniaturbild hier vorfinden müsse, und durch die Vermittlung ihres Arztes wurde es bei einem Prediger ausfindig gemacht.«



Abb. 1. (Nach dem Stich von Sagert.)

Wie Zolling mir auf meine Anfrage nach dem weiteren Verbleib des Bildes freundlichst mitteilte, ist die Besitzerin, bei der er es auffand, Kleists Nichte Germanie von Schönfeld, einige Jahre später gestorben, und er hat es zuletzt 1887 bei ihrer Hausgenossin, Frl. Kunigunde von Stojentin, gesehen. Diese erklärte ihm, es werde dieser Tage in den Besitz eines Neffen gelangen, und da sie ebenfalls bald darauf verstarb, lässt es sich jetzt kaum mehr feststellen, bei welchem der zahllosen Kleists, Pannwitze, Schönfelds oder Stojentins es sich gegenwärtig befindet. So muss denn Zollings Lichtdruck in der Kürschnerschen Ausgabe, den er selbst für vorzüglich erklärt, als Ersatz für das wiederum verschwundene Original gelten.

Kleist selbst war mit der Arbeit des damals angesehenen Malers und Kupferstechers Johann Friedrich August Krüger nicht zufrieden. Er schrieb der Braut bei der Übersendung: »Beifolgendes Bild konnte ich wegen Mangel an Geld, das ich sehr nötig brauche, nicht einfassen lassen . . . Mögtest Du es ähnlicher finden, als ich. Es liegt etwas Spöttisches darin, das mir nicht gefällt, ich wollte, er hätte mich *ehrlicher* gemalt — Dir zu gefallen, habe ich fleissig während des Malens gelächelt, und so wenig ich auch dazu gestimmt war, so gelang es mir doch, wenn ich an Dich dachte.«

Dieses gezwungene Lächeln, dieser absichtlich harmlose Blick fällt sofort in dem Bilde auf. Ich kann es deshalb bei aller ersichtlichen Liebe, mit der es ausgeführt ist, nicht für getreu halten, wenn auch die Ähnlichkeit im groben gewahrt ist. Ich vermisse den Ausdruck jenes inneren Leidens, das, nach Zschokkes Bericht, selbst während der fröhlichen Stimmung seines Gemütes in Kleists Wesen zu wohnen schien, auch das Schwärmerische, Träumerische, das derselbe Beobachter bei ihm bemerkte, den schweigsamen Ernst und würdigen Stolz, den Tieck in ihm fand.

Noch dazu stammt das Miniaturbild aus einer frühen Zeit, in der noch nicht das vergebliche Ringen um die Kränze des Aeschylos und Shakespeare, das tiefe Weh des Verkanntseins, die Not und der Schmerz diesem Antlitz die harten, tiefen Linien ein-

gegraben hatten, welche die Dichtungen seiner reifsten Jahre kennzeichnen. Damals, 1810, erschien er nach der Schilderung Clemens Brentanos (mitgeteilt von R. Steig bei Werckmeister, das 19. Jahrhundert in Bildnissen II, 157) den Berliner Freunden als »frisch und gesund, ein untersetzter Zweiunddreissiger, mit einem erlebten, runden, stumpfen Kopf, gemischt launigt, kindergut, arm und fest«.

Das berechtigte Verlangen, diesen späten Kleist, den Kleist, der uns vor allem teuer ist, von Angesicht zu sehen, war also bis jetzt nicht zu befriedigen. Erst vor kurzem gelang es Rudolph Lothar ein völlig unbeachtetes Porträt des Dichters aufzufinden, das uns sein Äusseres mit aller wünschenswerten Treue darstellt. Um für die Kleistbiographie von Servaes, die in der von ihm herausgegebenen Sammlung »Dichter und Darsteller« erscheinen wird, Material zu sammeln, stellte Lothar bei den Verwandten und Nachkommen Wilhelminens systematische Forschungen an, und er war so glücklich, bei ihren Enkelinnen, den Fräulein Krug in Leipzig, das schöne Bild zu entdecken, das wir hier, nur um ein Geringes verkleinert, mit der gütigen Erlaubnis der Besitzerinnen reproduzieren.

An seiner Authentizität ist nicht zu zweifeln. Die beiden Fräulein Krug haben es von ihrem Vater, dem Sohne Wilhelminens, ererbt, und sie berichten aus dem Munde des Vaters, dass Kleists ehemalige Braut es stets für ausserordentlich ähnlich erklärt und als Geschenk Kleists hochgehalten habe.

Über den Künstler ist, da weder eine Signierung noch irgend eine schriftliche Bemerkung sich vorfindet, aus dem Bilde selbst nichts zu erkunden. Es erhebt sich zunächst die Frage, ob nicht unser Porträt mit dem Miniaturbild in irgend einer Beziehung steht und vielleicht ebenfalls auf Krügers Hand zurückzuführen ist. Zunächst fällt die ähnliche Haltung auf, ferner die übereinstimmende Kleidung. Indessen ist zu dem ersten Punkte zu bemerken, dass diese Haltung, die Figur im Profil und das Gesicht fast ganz dem Beschauer zugewandt, bei den Malern des achtzehnten und des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts besonders beliebt war (man vergleiche z. B. die Porträts in Vogels »Anton Graff«), und in Bezug auf das Kostüm lässt sich nur anführen, dass es das allgemein übliche der Napoleonzeit ist.



Abb. 2. (Nach dem Miniaturgemälde von Krüger.)

Dabei sprechen gewichtige Gründe *gegen* eine Verwandtschaft beider Bilder. Es geht nicht an, sie zeitlich oder örtlich zusammenzurücken. Sehen wir von dem weit reiferen Ausdruck unseres Bildes ganz ab, so ist doch schon die Vermutung, dass Kleist es als Bräutigam habe malen lassen und es Wilhelmine in der Zeit ihrer Verlobung geschenkt habe, abzuweisen. Denn dann hätte es gewiss das Schicksal des Miniaturbildes, das sie ihm zurücksandte, geteilt. Da es bis auf den heutigen Tag in ihrem und der Ihrigen Besitz geblieben ist, so muss sie es erst später von Kleist erhalten haben.

An Gelegenheit dazu hat es keineswegs gefehlt; denn obwohl sich Wilhelmine schon nach verhältnismässig kurzer Zeit, am 24. Dezember 1803, mit dem Professor Wilhelm Traugott Krug verlobte und im folgenden Jahre seine Gattin wurde, ist sie doch noch häufig mit Kleist zusammengetroffen.

Zwar das erste Mal, in Frankfurt a. O. kurz nach Wilhelminens Vermählung, mied der Dichter begreiflicherweise seine ehemalige Braut, die nun einem andern angehörte. Furchtbares hatte er inzwischen erlebt. Der Robert Guiskard, die Frucht seines fieberhaften Mühens, war von ihm selbst vernichtet worden, weil er daran verzweifelte, das vorgesteckte Ziel jemals zu erreichen; wie von der Furie getrieben hatte er Frankreich durchstreift, den Gedanken des Selbstmords nährend und schliesslich bereit, als gemeiner Soldat unter Napoleons Fahnen sein wertloses Leben in die Schanze zu schlagen. Doch es kam nicht zur Ausführung des vom keimenden Wahnsinn eingegebenen Entschlusses. Er trat den Rückweg nach Deutschland an, seine Kräfte versagten völlig, und gebrochen kehrte er, von schwerer Krankheit kaum genesen, in die Heimat zurück.

Hier leuchtete wieder ein Strahl der Hoffnung in sein dunkles Dasein. Der König bewilligte sein Gesuch um Aufnahme in den Staatsdienst, und der Zufall wollte es, dass Kleist etwa zu Anfang des Jahres 1805 nach Königsberg versetzt wurde, wohin auch Professor Krug im Spätherbst desselben Jahres als Nachfolger Kants übersiedelte. Seit dem Beginn des Jahres 1806 stellte sich ein freundschaftlicher Verkehr zwischen dem Ehepaar und dem früheren Bräutigam der Gattin her. Wilhelmine schreibt darüber am 26. August 1823 einer Freundin (Wolfgang Schmidt, Von und über Heinrich von Kleist Berlin 1890): »Für Krug war meine Jugendgeschichte kein Geheimnis, und als er um mich warb, sagte ich ihm ganz offen, dass Kleist mir niemals gleichgültig werden könne, dennoch gab er mir voll Vertrauen seine Hand, und hat mir auch nie das geringste Misstrauen gezeigt, im Gegenteil, er war es, welcher Kleist damals in Königsberg wieder bei uns einführte, ohne dass ich den Wunsch geäussert hätte. Als Kleist im Jahre 1806 bei Annäherung der Franzosen Königsberg verliess, und später in Dresden den Phöbus herausgab, brachte mir Krug das darin abgedruckte Gedicht *Die beiden Tauben*, und sagte ‚sieh da hat dir dein Freund noch etwas gesungen.‘ Sie sehen aus allem diesen, dass mein Mann durch diese frühere

Verbindung auch nicht im geringsten beunruhigt wurde.«

Eduard von Bülow erzählt, dass Kleist bald bei Krugs täglicher Gast geworden sei, ihnen seine kleinen Erzählungen vorgelesen und gern ihr Urteil darüber angehört habe. »Sie fanden ihn stiller und ernster als ehemals geworden, obwohl ihm seine kindliche Hingebung geblieben und seine Phantasie glühender als jemals war . . . Seine Verstimmung über sein Schicksal steigerte sich gegen Ende des Jahres 1806 bis zum heftigsten Schmerz . . . Auch war seine Gesundheit schon sehr angegriffen, er hatte häufig Fieber und lag oft ganze Tage lang, wie er freilich sagte, mehr aus Unlust als aus Unwohlsein, zu Bett, oder liess sich doch, in sein Zimmer verschlossen, von keinem Menschen sehen.« »Mein Nervensystem ist zerstört,« schrieb er der Schwester. Ende 1806 oder Anfang 1807 verliess er Königsberg, und mit der unglückseligen, durch nichts gerechtfertigten Verhaftung und monatelangen Gefangenschaft in Frankreich begann ein neuer Akt der Tragödie seines Lebens.

Aus der kurzen Königsberger Zeit der Ruhe, die dem von der Missgunst des Schicksals Gejagten zuvor beschieden war, stammt meiner Meinung nach unser Bild. Dass es nicht früher entstanden sein kann, glaube ich bewiesen zu haben; irgend eine spätere Berührung mit Wilhelmine und ihrem Gatten hat, abgesehen von einem gewiss sehr flüchtigen Besuch Kleists in Leipzig, wohin Krug Ostern 1809 berufen worden war, nicht stattgefunden. Auch brieflicher Verkehr zwischen ihm und dem Ehepaar ist jedenfalls ausgeschlossen.

An und für sich mag es sonderbar erscheinen, dass der ehemalige Bräutigam seine frühere Verlobte und ihren Gatten mit seinem Porträt beschenkt habe. Aber dank der fortdauernden Zuneigung Wilhelminens und der grossherzigen Gesinnung Krugs gestaltete sich ihr Verkehr in Königsberg so lebhaft und herzlich, dass die innere Wahrscheinlichkeit eines solchen Geschenks sehr gross ist und nichts dagegen spricht.

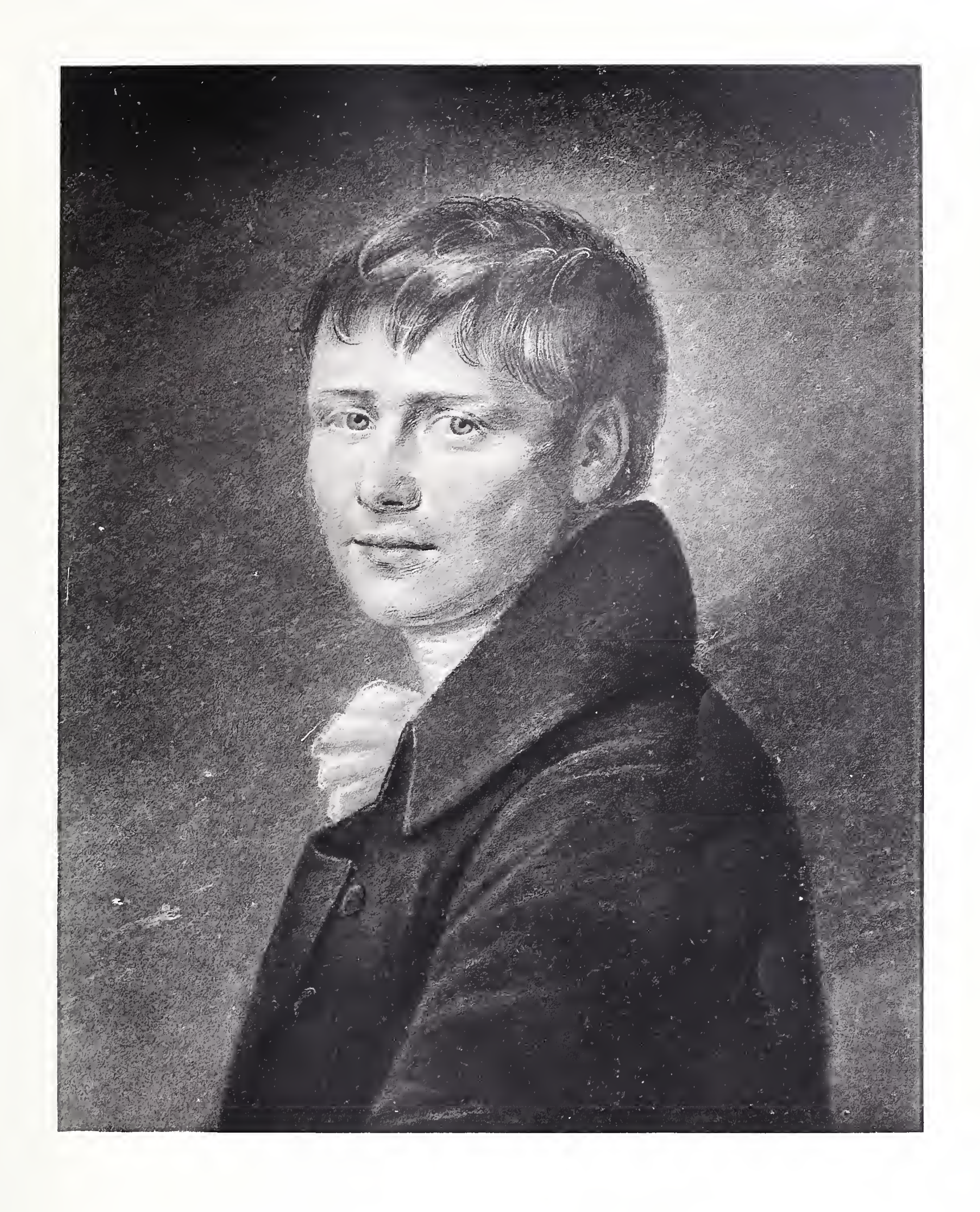
Ich meine, wir dürfen das Bild mit grosser Bestimmtheit in das Jahr 1806 setzen. Für diese Zeit scheint mir auch der Eindruck des Porträts an sich zu sprechen. Wenn man berücksichtigt, dass Kleist ein »Kindergesicht« hatte, so erscheinen die Züge für einen Mann von 29 Jahren nicht zu jugendlich und bei näherer Betrachtung treten klar die Linien hervor, die von schweren Kämpfen, bitteren Erfahrungen zeugen. Die Stirn ist schmerzlich zusammengezogen, das umflorte Auge blickt trübe, die Oberlippe zieht sich leise aufwärts und besonders bezeichnend erscheint die Gramfalte, die von der Nase zu dem melancholischen Mund hinabführt. Über dem ganzen Antlitz liegt eine gewisse unbestimmte Weichheit, etwas Gebrochenes; doch fehlt darin noch der Zug der Verzweiflung, die Kleist schliesslich übermannte.

Hier steht der Schöpfer der Penthesilea vor uns. Verzichtet hat er auf das Höchste, was ihm früher erreichbar schien, und er versucht, sich zu bescheiden. Das Selbstvertrauen erwacht leise von neuem und Herrliches entsteht: der zerbrochene Krug wird vollendet, Novellen von herber Frische reifen, der burleske Stoff des Amphitryon erfüllt sich mit tiefem mystischen Gefühlsinhalt. Die lebhafte Sinnlichkeit, die auf den Lippen unseres Bildes liegt, paart sich mit dem gedankenreichen Ernst der kraftvollen Stirn, dem tiefen Seelenblick, den Leiden und Schuld geweckt hat.

So spricht uns der Kleist jener Jahre innig aus dem Porträt an. Sein Äusseres kündet von dem Komplex seltener Geistes- und Gemütsgaben, von dem Schicksal, das durch die widerspruchsvolle Eigenart bedingt wurde.

Es kann kein unbegabter Künstler gewesen sein, der diese Individualität so sicher zu erfassen und wiederzugeben vermochte. Vielleicht lässt sich sein Name feststellen, wenn man andere Arbeiten der damals gewiss nicht zahlreichen Königsberger Maler zum Vergleich heranzieht. Eine solche Untersuchung, für die mir die Hilfsmittel mangeln, wäre gewiss der Mühe wert; allein, auch wenn über den Maler nichts Sicheres zu erkunden sein sollte, bleibt das Bild doch allen, die den grossen Dichter lieben und bewundern, als erstes getreues Porträt Heinrichs von Kleist vom höchsten Werte.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.



HEINRICH VON KLEIST

Das Original befindet sich in Leipziger Privatbesitz





Rosenkranz-Madonna von Bernardino Gatti. Pavia, Dom

EINIGE AUSERWÄHLTE WERKE DER MALEREI IN PAVIA

VON GUSTAV FRIZZONI

DIE alte Hauptstadt der Longobarden rühmt sich bekanntlich ihrer ehrwürdigen Kirchen, welche, als wahre Muster in ihrer Art, zu den hervorragendsten aus der mittelalterlichen Architektur gerechnet werden.

Eben deswegen sind wohl die Denkmäler der Malerei in derselben Stadt weniger beachtet und kaum geschildert worden. — Da nun einige von diesen immerhin im Gebiet der Kunst einen bedeutenden Platz einnehmen, so sei es uns hier erlaubt, sie den Kunstfreunden speziell zu empfehlen und in Wort und Bild so gut wie möglich vorzulegen. Sie sind teilweise in Kirchen, teilweise in Galerien aufgestellt und gehören verschiedenen Zeiten und verschiedenen Richtungen an. Pavia, dies muss nämlich von Anfang an betont werden, ist keineswegs unter die Städte zu rechnen, die in der Malerei eine selbständige Stellung eingenommen hätten. Abgesehen von ihrem alten Vincenzo Foppa, dem eigentlichen Gründer der lombardischen Malerei vom 15. Jahrhundert — der aber in seiner Vaterstadt überhaupt wenig gewirkt zu haben scheint — hat sie keine grossen Maler hervorgebracht; hingegen ist ihr Manches aus mehr oder weniger benachbarten Orten zugeflossen. Und zwar erstens von der nahen weltberühmten Kartause. Wer dieselbe besucht hat, kann nicht umhin, einen gewaltigen Eindruck aus der Betrachtung der Werke Ambrogio Borgognone's davon zu tragen, die in Fresken, ebenso wie in Altargemälden der Kirche vorkommen. Seine Thätigkeit erstreckte sich aber auch auf das anstossende Kloster und dazu gehörende Räumlichkeiten, was nicht nur von beschränkteren Wandmalereien daselbst, sondern auch von den nunmehr zerstreuten kleineren Andachtsbildchen bezeugt wird, welche ursprünglich für die Andacht einzelner Mönche im Kloster bestimmt gewesen sein mögen.

I.

Wichtiger als diese aber ist ein Tafelbild zu erwähnen, von Borgognone, das jedenfalls einem Versammlungssaale der Kartäuser gewidmet war, und nunmehr in einer Kunstanstalt in Pavia aufgestellt ist (Abb. 1). Es ist dies die Darstellung eines kreuztragenden Christus, von einer Menge andächtiger Mönche gefolgt, in einer ganz phantastisch aufgefassten Landschaft. Dass das Gemälde heute noch besteht, ist fast als ein Wunder anzusehen, bedenkt man, welche Schicksale es durchgemacht, und die Verwahrlosung, in die es gefallen war, wodurch das Werk bald gänzlich zu Grunde gegangen, wenn nicht zu rechter Zeit die Rettung eingetreten wäre. — Sonderbares Land in Wahrheit, in dem solch gediegene Schöpfungen entstehen konnten und in dem zugleich öfters eine Roheit, eine krasse Unwissenheit sich als eine totale Verkennung und Schmähung des Besten und des Schönsten kundgiebt, wozu doch ein Werk wie dieses Andachtsbild zu zählen ist! Denn man muss wissen, dass dasselbe, nachdem es sich früher in der Kartause, in der sog. *Sala del Colloquio* befunden, in eine Kapelle der Kirche übertragen, später aber (Zeit und andere Umstände nicht bekannt) zufälligerweise in einem Stalle wiedergefunden worden, wo es einfach als gemeine Scheidewand verwendet worden war. Dass es durch ähnliche Verfahren stark beschädigt worden, lässt sich leicht begreifen. Glücklicherweise hatte sich aber die Abblätterung der Farbe auf den unteren Teil des Gemäldes beschränkt, als es aus dem unwürdigen Orte herausgenommen und sofort vom Holze auf die Leinwand übertragen wurde. Es kam schliesslich nach Pavia und ist nunmehr daselbst mit einigen andern guten Bildern in einem Saal der städtischen Malerschule (*civica Scuola di pittura*) aufgestellt und jedem Kunstfreunde auf Verlangen zugänglich, in dem halbzerstörten Zustande, aber in den wesentlichen Teilen doch noch recht frisch und geniessbar. Alles in allem genommen ist es eines der vorzüglichsten, tiefempfundensten Werke des gemütlichen Meisters. Deutet ja auch die helle Farbe mit den blassen Karnationen auf die allerbeste Zeit seines Lebenslaufes, die erste Hälfte des letzten Decenniums im 15. Jahrhundert, dieselbe eben, in die überhaupt seine Thätigkeit in der Verzierung der Kartause fällt. Mit diesen äusseren Vorzügen verbindet sich nun auch die Kostbarkeit des inneren geistigen Gehaltes. Die reine, schlichte Seele des trefflichen Künstlers spiegelt sich darin auf die erbaulichste Weise ab und der Zusammenhang zwischen dem sein Kreuz tragenden Erlöser und der ergebenen Brüderschaft hätte nicht auf innigere Weise ausgedrückt werden können.

Das Nebensächliche, oder besser gesagt, der Hintergrund zur Hauptkomposition bietet auch ein ganz besonderes Interesse. Das Natürliche ist darin mit dem Abstrakten auf eigentümliche Art verbunden. Während sich der Blick nach der linken Seite in einem kleinen Thalkessel vertieft, ist auf der andern eine Anhöhe gedacht, und zwar nur zum Zwecke, die Darstellung der im Bau begriffenen Kirche und des ursprünglichen Klostergebäudes der *Certosa* zur Geltung zu bringen, — alles mit der Gegenwart einer grossen Zahl von Figuren belebt, in ganz kleinen Proportionen, da das ganze Gemälde nicht mehr als 1.60 m in der Höhe und 1.17 m in der Breite misst. Was speziell die Vorderseite der Kirche betrifft, so kann damit bestätigt werden, in welcher Phase der Bearbeitung dieselbe zu Ende des Jahrhunderts stand, da die vier Prachtfenster des unteren Teiles bereits ausgeführt, während das Portal und der obere Teil noch unvollendet waren.



Abb. 1. Kreuztragender Christus von Ambrogio Borgognone
Pavia, Kunstschule

Es ist eigentlich zu bedauern, dass das herrliche Werk in einem so abgelegenen, wenig bekannten Orte seine Aufstellung bekommen. Seit der Zeit seiner erfreulichen Wiederauffindung ist im Inneren des grossartigen Klosters der *Certosa* ein besonderes Museum errichtet worden mit dem Zweck, darin alles zu vereinigen, was man im Laufe der Jahre von Werken (auch nur Bruchstücken), welche ursprünglich der Kartause gehörten, auffindet. Dies wäre denn auch bei weitem der passendste Platz für das geschilderte Kunstwerk gewesen, das doch der sinnige Urheber mit so viel Gefühl dem geheiligten Orte zugedacht hatte.

II.

In Pavia besteht eine andere Anstalt, welche in ausgedehnterem Masse für die Zusammenstellung der städtischen Kunstsammlungen bestimmt ist. Es ist dies die sogenannte Galleria Malaspina, nach dem Namen des ersten Beförderers und Gründers, einem einheimischen Marchese desselben Namens. Den kostbarsten Teil dieses kleinen Museums bildet die den Fachleuten wohlbekannte Sammlung von Kupferstichen. Die Gemäldegalerie hingegen zeichnet sich mehr durch die allzu grosse Zahl der Bilder, als durch deren Qualität aus. Nichtsdestoweniger sind doch einige gute Werke aufzuzählen, worunter uns besonders dreier hier speziell eingedenk zu sein gestattet sein möge.

Der Zeit nach käme wohl vor allem ein Christuskopf auf dem Schweisstuche der Veronica in Betracht, von Carlo Crivelli (Abb. 2). Man würde vielleicht schwerlich auf seinen Namen geraten sein, stände nicht die Bezeichnung in vollen Buchstaben darunter, mit den Worten: OPVS CAROLI CRIVELLI V(eneti). Es ist eben als ein recht frühes Werk von diesem sich immer als Venetianer bezeichnenden Maler, der aber kaum eine Spur von sich in Venedig hinterlassen. Ist es nun auch anzunehmen, dass er von dort schon früh ausgezogen, um sich am Ende im Gebiete der Marken, oberhalb der Küste des Adriatischen Meeres niederzulassen, wo ja der grösste Teil der nunmehr meistens in die weite Welt zerstreuten Werke entstanden, so dürfte gerade das kleine nach Pavia verschlagene Gemälde speziell von seiner altvenetianischen Herkunft Zeugnis ablegen. Die Angehörigkeit zum frühen venetianischen Quattrocento in der That lässt sich sowohl aus der gesamten Auffassung, als aus der Behandlung im einzelnen schliessen, möge man mehr auf die in altertümlichem Stil gehaltenen Züge, oder auf den Geschmack des in Relief ausgeführten Nimbus, oder aber auf die besondere Art, wie der Faltenwurf sich darstellt, Gewicht legen. Man wird bei Betrachtung dieses Kopfes an die Vorläufer der Bellini in Venedig gemahnt, etwa wie sie sich durch die Vermittelung eines Michele Giambono vorstellen. Es ist also anzunehmen, dass dem kleinen Stück in Pavia der Vorrang in betreff der Zeit, unter den Werken Crivelli's gebührt, auch im Vergleich zu dem frühen Madonnenbild in Verona, in dem Morelli nicht ohne Grund einen Zusammenhang mit der Schule des Squarcione nachwies[1]).



Abb. 2. Christuskopf auf dem Schweisstuche der Veronica von Carlo Crivelli. Pavia, Galerie Malaspina

Eine besondere Erklärung verlangt die sonderliche Inschrift im oberen Teil des Gemäldes: *Sum Deus atque caro — Patris et matris origo — Non pigeam lapsum — Sed flenti proximus assum (adsum).*

Ich bin Gott und Mensch,
Ursprung von Vater und Mutter,
Bin dem Gefallenen nicht abhold,
Sondern stehe dem Weinenden (Büssenden) bei[2]).

* * *

Einer andern Gattung von Darstellungen, nämlich der Porträtmalerei, gehört ein Stück an, würdig unter den bedeutendsten Werken der Sammlung betrachtet zu werden. Eine jegliche der vorzüglichsten Galerien würde sich rühmen, solch ein Bildnis aufzuweisen, wiewohl es sich nur um ein kleines Täfelchen handelt. Ist es doch eine bezeichnete Arbeit des weltberühmten

---

1) J. Lermolieff: Kunstkritische Studien, I. Band, S. 362.

2) Verdanke die Entzifferung der Inschrift der Gefälligkeit des Direktors des Museums Malaspina, Don Rodolfo Maiocchi.

Antonello da Messina (Abb. 3). So sollte denn auch die kleine Provinzialsammlung stolz darauf sein. Leider muss man denken, dass dies kaum der Fall ist, da das Gemälde in gar zu verwahrlostem Zustande aufgehängt ist und aufs dringendste erheischt, durch eine geschickte Hand seinem früheren Aussehen entsprechend hergestellt zu werden. Und dass dies mehr oder weniger möglich sein dürfte, mag man schon aus der beiliegenden Abbildung entnehmen. Trägt doch der Dargestellte, trotz der erlittenen Unbill einer alten schlechten Restauration, oder besser gesagt, Übermalung, in seiner hageren Gesichtsbildung, seinem klugen Blick und dem scharf geschnittenen Mund, noch immer das Gepräge des Bildnismalers par excellence des 15. Jahrhunderts! Und hat nicht der Urheber selbst sein Wohlgefallen daran kundgeben wollen, indem er es auf der darunter stehenden Leiste in vollen Buchstaben als sein Werk gestempelt, mit den Worten: *Antonellus Messaneus pinxit?* Während nun mehrere andere seiner viel bewunderten Porträts auch die Jahreszahl der Entstehung führen, scheint dieselbe auf dem genannten nicht angegeben worden zu sein. Jedoch könnte die Zeit der Entstehung, wenigstens nach ungefähr, wohl ergründet werden, wenn die darunter stehende Originalmalerei mit glücklichem Erfolg wieder aufgedeckt und ans freie Licht gebracht würde.

Es dürfte wohl in Antonellos reiferen Jahren entstanden sein, wenn der Schein im jetzigen Zustande nicht irreführt.

* * *

Der dritte bedeutende Meister, auf dessen Gegenwart in der Sammlung Malaspina wir die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde zu lenken uns vorgenommen haben, ist Correggio (Abb. 4).

Das niedliche Bildchen, womit er vertreten, stand lange unter dem Namen von Francesco Francia. Aus welchem Grunde wäre schwer zu ermitteln. Ist ja gar nichts darin wahrnehmbar, was auf diesen Maler deuten dürfte. Ein freierer, modernerer Zug waltet darin, wie dies vor allen Morelli durch seine in solchen Sachen bahnbrechende Einsicht erkannt[1]). Das lebenslustige, heitere Gemüt, das sich in der ganzen Komposition offenbart, die lebendigen Bewegungen, namentlich der Putten, die scharfe Beleuchtung und überhaupt das höchst malerische Spiel von Licht und Schatten, insbesondere der behagliche, lächelnde Ausdruck der Jungfrau u. a. m. sind ausgeprägte Merkmale, die den echten Urheber des reizenden Werkchens zu erkennen geben. Freilich aus einer Zeit seines Lebens stammend, in der seine Eigenschaften sich erst zu entfalten anfingen, indem der Künstler noch bedeutend entfernt ist von dem schwungvollen, ausgelassenen Zug, der durch seine merkwürdigen Kontraste seine späteren Werke bis zur Übertreibung durchdringt.

Von dieser ausserordentlichen Entwickelungsfähigkeit giebt nun keine Sammlung mehr als die Dresdner Galerie einen anschaulichen Begriff vermittelst der Folge seiner grossen Altarwerke, welche aus der Vaterstadt des Meisters und aus Modena und Reggio stammen. In der That muss jedermann erstaunen, der zum erstenmal die Räume der herrlichen Galerie betritt, über den augenscheinlichen Unterschied, der zwischen der Madonna des Heiligen Franciscus, dem frühesten Werke, und denjenigen seiner reiferen Jahre daselbst wahrzunehmen ist. So hat denn ersteres Gemälde den Berufenen als Ausgangspunkt gedient, um eine Reihe anderer, in früheren Zeiten verkannter Werke als Jugendarbeiten des grossen Künstlers zu bestimmen, in denen sich die zarteren Seiten seines glänzenden Genies zeigen. Zu diesen gehört zugleich mit dem Bildchen von Pavia vor allen eine andere lächelnde Madonna des Museo Artistico Municipale in Mailand, sowie diejenige, welche sich im Besitz der fürstlichen Familie von Hohenzollern-Sigmaringen befindet; lauter anmutige Zusammenstellungen von heiligen Familien im hellsten Licht und von köstlicher Naivität.

Bedenkt man, dass das erste der grossen Altarblätter, nunmehr in Dresden, von seinem Urheber im einundzwanzigsten Jahre seines Lebens geschaffen, wie urkundlich nachgewiesen, so darf man wohl annehmen, dass die drei kleineren, eben genannten, kurze Zeit früher ausgeführt worden und mit bescheideneren Ansprüchen zum Zwecke der Hausandacht bestimmt gewesen. Recht vertraulich mutet einen in der That das kleine Werk in Pavia an. Mit sichtbarem Wohlgefallen sitzt Maria in der Mitte, das Kindchen auf dem Schoss haltend und den Johannesknaben ihm zuführend, während Elisabeth auf einer Seite, Joseph aber auf der andern (ein echt Correggesker Typus mit der kahlen, hochstehenden Stirn) gemütlich der freundschaftlichen Begegnung der Kinder zuschauen. Dass das Bild übrigens von unvorsichtigen Reinigungen und nachfolgender Verreibung ziemlich stark mitgenommen, ist leider gar zu leicht zu bemerken und ist als die wahre Ursache anzusehen, weswegen das Christuskindchen besonders so entstellt aussieht.

III.

Wenden wir uns zu den Kirchen, so bietet uns in Pavia eigentlich nur der Dom Erhebliches in Sachen der Malerei. Da drängt es uns denn, die Kunstfreunde, die in dieser Stadt weniger bewandert sind, mit einem Werke bekannt zu machen, das zu den allerfeinsten und edelsten aus der Schule Leonardo da Vinci's gehört. Dass es bis vor kurzem fast unbeachtet geblieben, hängt jedenfalls davon ab, dass es ursprünglich sehr ungünstig im hinteren Grunde des Chores einer abgelegenen Kirche, San Marino geweiht, aufgestellt war. Es stand daselbst in so schlechtem Licht und war ausserdem in der Farbe dermassen nachgedunkelt, dass man sich nicht wundern kann, wenn es die meisten Reisenden gänzlich übersehen haben. Auf Veranlassung des Bischofs aber wurde es in neuerer Zeit anders aufgestellt, nämlich

1) II. Band, S. 196.

in eine Kapelle der Domkirche gebracht, wo es zwar etwas hoch über einer Thür hängt, aber doch in gutem Lichte steht. Zu gleicher Zeit wurde es einer einfachen Reinigung unterworfen, wodurch die Vorzüge der prachtvollen Malerei erst recht gewürdigt werden konnten und es dem Photographen Anderson aus Rom gelang, eine klare Photographie davon zu verfertigen[1]). Sie ist zu gleicher Zeit mit den andern Aufnahmen entstanden, welche er gemacht und die als vergoldete Verzierungen in Relief entfalten. Das auf dem Schosse der Mutter sitzende Kind ist eben im Begriffe, den vor ihm knieenden Büsser, den heiligen Hieronymus, zu segnen; auf der anderen Seite steht der heilige Johannes der Täufer, auf das Christuskind deutend. Das Zubehör des Architektonischen, mit dem von Engeln gehaltenen Vorhang, die Basreliefs, worunter sich die Darstellungen des Urteils Salomonis und des David mit dem Goliathkopf in der



Abb. 3. Männliches Bildnis von Antonello da Messina
Pavia, Galerie Malaspina

Vorlagen für die Abbildungen bei dieser Musterung der wichtigsten Malereien in Pavia gedient haben (Abb. 5).

Wir haben hier ein ausgeprägtes Beispiel von einem Altarblatt, wie sie gar oft in den norditalienischen Kirchen vorkommen, und zwar mit der kostbaren Zuthat seines ursprünglichen architektonischen Rahmens, dunkelblau im Grunde, auf dem sich zarte Linken und dem Schwerte in der Rechten hervorthun, nebst der malerischen, tief hinein sich erstreckenden und mit kleiner Staffage belebten Landschaft, sind von einem wunderbaren Reichtum; sie zeugen von raffiniertestem Geschmack, sowie von der warmen Freude des begabten Künstlers, seine Bewunderung der klassischen Muster des Altertums und der Reize der Natur an den Tag zu legen.

Ja, in solchen Eigenschaften, in dieser Vielseitigkeit der Betrachtung ist ein echter Nachfolger des grossen Meisters Leonardo unverkennbar, dem nichts zu klein,

1) In Anderson's Katalog ist die Photographie unter No. 11327 als *incognito* in Bezug auf den Urheber des Gemäldes und irrtümlicherweise, als ob es in der Sammlung Malaspina sich befände, angegeben.

nichts zu gering war, um es einem besonderen Studium zu unterwerfen und es gelegentlich mit dem Stift, mit der Feder, bisweilen auch mit dem Pinsel aufzunehmen. Kommt man aber auf die Frage, wer denn eigentlich der Urheber dieses Werkes ist, so mag es eben sonderbar erscheinen, dass es ein Mann war, von dem uns persönlich soviel wie gar nichts überliefert, von dem auch kein einziges signiertes Werk vorhanden ist.

Er ist sonst bekannt als der Meister einer Anzahl von Halbfigurenbildern mit der Darstellung von der damals oft behandelten büssenden hl. Magdalena, sowie anderer Heiligen, von kreuztragenden Christusfiguren, kleineren Madonnenbildern u. a. m. Laut einer zwar ganz unbestimmten Überlieferung wird sein Name als der eines Giampietrino, oder, wie er beim alten Kunstschriftsteller Lomazzo genannt wird, Giovanni Pietro Rizzi, angegeben. Eine äusserst zarte Natur, in dessen Werken durchgehend eine milde Anmut herrscht, die ihn geistig zwischen Leonardo und Luini stellt, mit dem er denn auch bisweilen verwechselt wird, wie dies ja (um ein bedeutendes Beispiel anzuführen) in der Galerie der Eremitage zu Petersburg geschehen, woselbst die liebliche Halbfigur einer jungen Frau, unter dem Namen der *Colombine* bekannt, früher Leonardo, jetzt aber Bernardino Luini zugeschrieben wird. Seine direkte Abstammung von dem toskanischen Meister übrigens giebt sich aus verschiedenen Eigentümlichkeiten seiner Werke zu erkennen, namentlich aus dem edlen, gefälligen Typus seiner Frauenköpfe mit den grossen Augenlidern, der hohen Stirne und dem feinen Mund und Kinn, aus den abgerundeten weichen Formen seiner Kinder, sowie aus der allgemeinen eleganten Bildung der Hände. Dass er bisweilen dem raffiniertesten der Schüler Leonardo's, Cesare da Sesto, nahe kommt, ist uns schon bei Anlass der Schilderung eines köstlichen Bildchens aus dem Museo Poldi Pezzoli aufgefallen und dürfte auch in dem grossen Werke in Pavia nachgewiesen werden, besonders in Betracht des sichtlichen Wohlgefallens an der Darstellung der dekorativen Teile. Braucht man ja nur einen Vergleich anzustellen mit dem Altarblatt von Cesare, das nunmehr der Sammlung Cook in Richmond angehört, wo ganz ähnliche trümmerhafte Architektur- und Reliefmotive vorkommen, bis auf das eine, der Andeutung des Urteils Salomonis in der oberen Ecke rechts[1]).

Abb. 4. Heilige Familie von Correggio
Pavia, Galerie Malaspina

Dass solche Werke nicht ohne vorangehende Studien, d. h. Zeichnungen, entstanden, ist selbstverständlich, wenn uns auch dieselben in den wenigsten Fällen erhalten sind. Was aber das hier beschriebene Gemälde anbelangt, so ist es uns gelungen, zwei kleine Studien zu entdecken, welche sich augenscheinlich auf dasselbe beziehen. Die erste, eine Rötelzeichnung im Louvre, von Braun, unter der Benennung *»Lombardische Schule«* Nr. 187, aufgenommen, ist eine unverkennbare Skizze zum wesentlichsten Teil des Bildes, nämlich zu den Figuren Mariä, des Kindes und der zwei Heiligen, unbekleidet und in etwas verschieden aufgefassten Stellungen, die zweite, aus der Sammlung von Cambridge, stellt einen weiblichen Kopf vor, welcher in der ganzen Angabe der Formen dermassen mit demjenigen der Madonna in unserem Gemälde stimmt, dass er als Vorlage von der Hand des Meisters zu demselben ohne Zweifel anzusehen ist.

Laut Inschrift im unteren Teil des Rahmens wurde das herrliche Werk anno 1521 ausgeführt, in Vollführung der testamentarischen Bestimmung eines bereits 1506 verstorbenen Stifters.

---

1) Von dem bedeutenden Werk Cesare da Sesto's findet man eine gute Abbildung, samt Beschreibung, im illustrierten Katalog der Ausstellung Mailänder Meister in London (Burlington Fine Arts Club) vom Jahre 1898.

Alle Untersuchungen in den Archiven sind bis jetzt fruchtlos geblieben, um den Urheber des Kunstwerkes zu identifizieren. Dass es schliesslich kein anderer als der von uns angedeutete Schüler Leonardo's sein kann, ist durch die Stileigenschaften hinlänglich bewiesen. Nachdem derselbe in den letzten Jahren näher bekannt geworden, würde ihn nunmehr gewiss auch der alte Cavalcaselle bestätigt haben, im Gegensatz zu den bezüglichen unhaltbaren Äusserungen in seiner *Geschichte der Malerei in Norditalien*[1]). — Morelli hingegen hatte schon lange darin das Richtige erkannt.

* * *



Abb. 5. Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen von Gian Pietrino
Pavia, Dom

In derselben Kapelle im Dom hängt als Gegenstück ein merkwürdiges Werk von Bernardino Gatti, welches bisher auf einem Altar derselben Kirche aufgestellt war und das auch in Burckhardt's Cicerone, aber nur ganz kurz, angeführt ist (siehe das Titelbild des Aufsatzes). Wir haben es hier mit einem in der Fremde kaum bekannten Maler zu thun, der doch im Bereiche der Malerei in seiner Art recht

1) S. zweiter Band, engl. Ausgabe, Seite 72.

Beachtenswertes geleistet, besonders in Parma, Piacenza und Cremona. Wie es scheint, war er aus Pavia gebürtig, da er sich selbst als *Papiensis* in seinen die Kuppel der Kirche von S. Maria in Campagna zu Piacenza verzierenden Fresken vom Jahre 1543 bezeichnet.

Dass er richtig als Schüler Correggio's gilt, dürfte schon diese seine sorgfältige Schöpfung zu bezeugen dienen. Man sehe sich nur die Beleuchtung des Himmels ringsum, die Hauptgruppe der Jungfrau mit dem Kinde auf den Wolken an, wo die Unzahl der heiteren Cherubsköpfe und die spielenden Engel zu den Seiten, die Wendung des jungen, aus dem Gemälde herausschauenden Heiligen, sowie im einzelnen die bewegten Linien seines linken Fusses, ganz fühlbar auf den correggesken Einfluss deuten. Dass der Autor gelegentlich auch ein guter Bildnismaler sein konnte, offenbart sodann die doppelte Schar der knieenden andächtigen Personen, Frauen rechts und Männer links in ihren malerischen Trachten der Zeit und dem seelenvollen Ausdruck der nach der himmlischen Erscheinung gerichteten Blicke. Als Ergänzung in Bezug des Grundgedankens, von dem das Werk eingegeben, stehen ringsherum die hübschen kleineren Bilder, fünfzehn an der Zahl, nach der katholischen Lithurgie, die mit der Verleihung des Rosenkranzes im Zusammenhang stehenden *Mysterien* darstellend.

In der beiliegenden Abbildung fehlt nur die letzte Scene, diejenige der Krönung Mariä im Himmelreiche, welche oberhalb der übrigen aufgestellt ist. Die andern stellen, wie leicht ersichtlich, auf recht gefällige Weise die Hauptgegenstände aus den Geschichten der heiligen Schriften dar, von der Verkündigung Mariä bis auf deren Himmelfahrt, wie sie gleichfalls von der katholischen Religion angenommen. Diese Anspielung auf die Rosenkranzfeier scheint erst im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts in der Malerei aufgekommen zu sein. Gewöhnlich gehört die Darstellung der Übergabe des Rosenkranzes aus den Händen der Jungfrau in diejenige des heiligen Dominikus dazu[1]. Hier aber hat der Maler dieses ziemlich materielle Motiv weggelassen und zwar zu Gunsten des rein geistigen Gehaltes, d. h. des lebendigen und begeisterten Ausdrucks der Verzückung des hl. Dominikus, welcher zugleich mit den männlichen Donatoren himmelaufwärts schaut. Was nun die kleinen Bilder ringsumher betrifft, so giebt sich darin der Meister als ein ganz geschickter Erfinder von malerischen Zusammenstellungen, in einer frischen und harmonischen Farbe, zu erkennen. Reminiscenzen von anderswo vorkommenden Werken fehlen freilich nicht, vor allen von solchen, die auf den Autor selber zurückdeuten. Dies mag z. B. von dem Bildchen der Kreuzigung gesagt werden, welches unsere Gedanken auf das in viel grösseren Proportionen ausgeführte Altarbild des Domes von Parma lenkt; desgleichen gemahnt die Auferstehung an sein bedeutendes Freskogemälde ähnlichen Gegenstandes im Dom zu Cremona, zu dem sich bekanntlich in der Albertina in Wien eine Studie befindet. Raphaelische, venetianische, correggeske Motive mögen übrigens auch nachgewiesen werden und wird man u. a. zugeben wollen, dass der Christus auf dem Ölberg einen sichtlichen Anklang zu dem berühmten Gemälde Allegri's beim Duke of Wellington in London offenbart.

Dieses muss denn in der That wenige Jahre zuvor entstanden sein, was wir zu behaupten berechtigt sind, da uns glücklicherweise überliefert, in welcher Zeit und durch wen das Werk des Domes von Pavia entstanden.

Wir vernehmen nämlich aus einer verdienstvollen Schrift von Carlo dell' Acqua aus Pavia[1]), dass die *Madonna del Rosario* von dem Vorsteher des Domes Bernardino Lonati bei dem Maler im Jahre 1531 bestellt und für die Arbeit ihm 70 scudi d'oro (ungefähr so viel wie 1400 Lire) gezahlt wurden. Eine recht bescheidene Belohnung für ein so reichhaltiges und fleissig ausgeführtes Werk, wenigstens nach heutigem Begriff! Er muss es in seinen besten Jahren zu stande gebracht haben, wenn es richtig ist, wie gewöhnlich angenommen wird, dass er ungefähr 1495 geboren, während er dann achtzigjährig in Cremona gestorben wäre.

Hingegen gehört seiner letzten Zeit das grosse Gemälde an, welches den Hauptaltar der Klosterkirche von Chiravalle in der Nähe von Mailand schmückt, eine Krönung Mariä mit darunter stehenden Heiligen, ein leeres, konventionelles Werk, in welchem sich die Altersschwäche des Künstlers unverkennbar kund giebt, trotz einer Reinheit des Stils, die für die vorgerückten Jahre (1572) geradezu etwas Befremdendes hat.

1) Ein höchst merkwürdiges Beispiel einer solchen Darstellung ist dasjenige, welches Lorenzo Lotto in seinem grossen, äusserst dramatisch gedachten Altarblatt vom Jahre 1539 zu Cingoli in den Marken uns vorführt. Da der abgelegene Ort nicht jedermann leicht zugänglich ist, glauben wir den Kunstbeflissenen einen nützlichen Wink zu geben, indem wir sie auf die treffliche photographische Aufnahme aufmerksam machen, die neulich von den Gebrüdern Alinari aus Florenz davon gemacht worden. Sie gehört mit in die Folge vieler anderer beachtenswerten Aufnahmen in den Marken von Ancona.

1) S. *Di alcune opere dell' insigne pittore pavese Bernardino Gatti,* in *Bollettino Storico Pavese* anno 11, fasc. III—IV, 1894.

DÜRER'S MADONNA VOM JAHRE 1519, SEIN UND HOLBEIN'S VERHÄLTNIS ZU LEONARDO.

VON JOSEF STRZYGOWSKI

DÜRER hat sich, wie Handzeichnungen in der Albertina und in Windsor belegen, im Jahre 1519 mit dem Gedanken eines Marienbildes getragen, das italienische Erinnerungen mit dem Motiv der nährenden Mutter verknüpfen sollte. Das Blatt in Windsor, eine Federzeichnung[1]) zeigt Maria in einer Landschaft, vor einem Brokatvorhange sitzend. Das Kind liegt, wie in dem Berliner Bilde von 1518 nackt auf ihrem linken Knie und im linken Arm, es wendet sich nach rechts aussen, wohin das Händchen einen Apfel reicht. In der Anordnung dieses oberen Teiles, der ein absichtliches Parallelführen der Hauptlinienzüge und ein sehr auffälliges Zusammenfassen im Dreiecksumriss zeigt, prägen sich Grundsätze aus, die um jene Zeit vor allem in Florenz in Geltung waren. Unten ist der Mantel in reichen brüchigen Falten über den Sitz gebreitet und der Vordergrund ausgefüllt durch einen die Geige streichenden Engel, der leicht nach rechts gewendet dasitzt und nach oben blickt. In ihm und dem vor die Landschaft gehängten Vorhange melden sich venetianische Gewohnheiten. Der Kopf Mariä trägt die bezeichnenden Eigenheiten des Dürer'schen Frauentypus; er ist im Ausdruck stilisiert. Ganz anders wirkt darin das Blatt der Albertina, eine Kohlezeichnung[2]), die offenbar, wie die Wiener Maria mit dem Kinde an der Brust, ein Tafelbild von 1503, unmittelbar nach der Natur gemacht ist, wobei rein künstlerische Erwägungen stärker als sonst zurücktreten. Das Kind liegt, von der Mutter gehalten, an deren Brust und schlägt die Beine im Schoss übereinander.

In der steiermärkischen Landesgalerie in Graz hat sich ein Tafelbild erhalten, das zu diesen Handzeichnungen Beziehungen hat und gleichfalls das Monogramm und die Zahl (1)519 trägt. Sie ist, wie der »Führer« meldet, als Geschenk des Erzherzogs Johann an die Galerie gekommen, 78 × 67 cm gross und auf Holz gemalt. Das, was unmittelbar den Meister verrät, ist eine in den herrlichsten Farben ausgeführte Faltenmasse links unten; sie lebt so prächtig für sich, dass man den Eindruck gewinnt, es handle sich ausschliesslich um sie und alles übrige sei nebenbei dazugemalt. Wir sehen Maria mit dem Kinde auf einem reichen gotischen Thron vor einer Quaderwand, die seitlich von Fenstern durchbrochen wird. Deutlich ist auch hier, wie im oberen Teil des Windsor-Blattes, der Aufbau der Hauptgruppe in Dreieckform. Auf der linken Seite ist das unleugbar, auf der rechten springt — als ein nicht ganz entsprechender Ersatz der Faltenmasse links — ein die Geige spielender Engel ein, der auf der oberen von zwei den Vordergrund durchziehenden Steinstufen sitzt. Er erinnert etwas an die Putti in der Mitte des Vordergrundes der von vielen Engeln verehrten Maria des Holzschnittes von 1518 (B. 101); einer hält dort denselben Blumentopf in die Höhe, den wir in dem Grazer Bilde links vorn mit einer Lilie und vor einer hinter den Falten kauernden Katze stehen sehen. An dem Bilde ist, sieht man von der Faltenmasse ab, alles flüchtig gemalt, der feiste Kopf der Maria, das in ein weisses Linnen gehüllte Kind, dessen Unterkörper kaum zu finden ist, der Engel unten und was man oben durch die Fenster sieht: links eine Landschaft, ähnlich der in dem Selbstporträt von 1498, rechts das Innere einer Säulenkirche, und ein nachträglich auf das Fensterbort gestelltes Buch. Man wagt diesen, zum Teil überdies restaurierten Dingen gegenüber kaum an den Meister selbst zu denken, hat aber zweifellos ein in seinem Atelier entstandenes Bild vor sich.

Die Sachlage klärt sich, wenn man bedenkt, was Dürer damals geleistet hat und wie wenig Musse ihm für die Ausführung von Arbeiten geblieben sein mochte, die nicht mit zu den Bestellungen des Kaisers gehörten. Die Jahre 1513—1520 zeigen einen allgemeinen Verfall seiner Maltechnik, in sie fallen die schwächsten Produkte seines Pinsels, deren Echtheit wiederholt angezweifelt worden ist, weil sie weit hinter denen der vorangehenden und nachfolgenden Zeit zurückstehen[1]). Zu den besten Vertretern dieser Gruppe gehört das Wolgemutbildnis von 1516 und die Lucretia von 1518; dem Grazer Bilde von 1519 an die Seite tritt die Berliner Madonna von 1518.

Das Grazer Bild vermittelt trotz seines geringeren Gesamtwertes für manche Strömungen im Kunstleben Dürer's klare Anzeichen. Im allgemeinen treten im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die Eindrücke, die Dürer in Italien empfangen hatte, zurück. Die Melancholie, der Hieronymus, Ritter, Tod und Teufel, die grossen Holzschnittfolgen für den Kaiser, das alles zeigt den Meister traulich und treu im deutschen Geiste zu Hause. Und doch brechen hie und da

1) Thausing, Dürer II, 137, abgebildet u. a. in Hirth's Formenschatz 1891, No. 148.

2) die Dürer für einen Kupferstich des Jahres 1519 benutzte: B. 36, (nach Thausing II, 79). Eine Abbildung der Zeichnung in Hirth's Formenschatz 1890, No. 85, Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen alter Meister 180.

1) Thausing II, 133 ff.

die grossen künstlerischen Erinnerungen aus dem Süden mit leidenschaftlicher Gewalt durch, am grossartigsten allerdings erst in den vier Aposteln von 1526, den ins Monumentale gesteigerten Brüdern der Gestalten des Bellini auf dem Altar von 1488 in den Frari. Auch in ihnen stellt sich ein rein künstlerisches Schaffen, das kühne Gestalten grosser Faltenmassen in den Vordergrund. Wer dort beobachtet hat, wie die mächtigen Gewänder des Paulus und Johannes fast eigenberechtigt auftreten und zu Trägern der glutvollsten Farben werden, der wird angesichts des Grazer Bildes empfinden, dass es einen Notschrei der koloristischen Phantasie Dürer's aus einer Zeit bedeutet, in der ihn endlose Arbeiten mit dem Stifte zu erdrücken drohten. Hier mehr noch als in den Aposteln lebt die Faltenmasse, besser deren Farben, für sich, kaum dass ein Zusammenhang mit dem Körper hergestellt werden kann. Die Gotik hatte in verwandter Art ihre ersten, grossen Schritte dem Naturstudium entgegen gemacht, hier wird das Motiv zum Kothurn eines Genies, das sich in Venedig vollgesogen hatte mit Eindrücken des feurigsten Kolorits. Das Goldgelb des Faltenfutters, inmitten des blaugrünen Mantels, das rote Untergewand, im Licht weisslich, im Schatten dunkel glühend, das alles zusammen ist ein Jubelruf der für den Augenblick gewonnenen künstlerischen Freiheit. Die aus dem Grün in das Violette fallenden Falten am Gewande des Engels vervollständigen den venetianischen Grundton dieses Accordes. Dazu gesellt sich die Vergoldung an dem reichen gotischen Thron der Madonna, einem Meisterwerk der in der Familie Dürer's seit Generationen gepflegten Goldschmiedekunst.

Ich möchte hier noch besonders hinweisen auf den Dreiecksaufbau der Figuren und den Parallelismus der Linienführung bei Lagerung der Falten und Gliedmassen. Wir beobachteten gleiche Züge schon in der Windsor-Zeichnung vom selben Jahre. Man kann wohl sagen, dass dieses formale Zurechtschieben ein Hauptmerkmal der Blütezeit der Renaissance in Florenz ist. Leonardo als Bahnbrecher, Michelangelo und Raphael ihm folgend, gehen oft in erster Linie darin auf. Obenan stehen, soviel sich heute noch feststellen lässt, Leonardo's Untermalung der Anbetung der Könige und seine Grottenmadonna. In beiden ist der Dreiecksaufbau entschieden gewollt; bei Michelangelo und Raphael gesellt sich dazu (Pietà, Grablegung etc.) die ausgesprochene, der Plastik entnommene Absicht auf Parallelführung der Linienzüge zur Beruhigung der ganzen Anordnung[1]).

Man fragt sich, wie kommt Dürer zu diesen Grundsätzen? In Venedig werden sie weitaus nicht so entschieden beobachtet, wie hier von ihm. Hat er sich diese Gesetze selbst geschaffen oder hat er sie aus einem in Italien empfangenen Anstoss weiterentwickelt?

Es ist bisher, glaube ich, nicht bemerkt worden, dass Dürer's Rosenkranzfest und Leonardo's Anbetung der Könige im Aufbau der Komposition völlig gleich sind. Bei Dürer erscheinen nur einige venetianische Züge mit hereingezogen, so der Vorhang hinter der Madonna und der musizierende Engel in der Mitte des Vordergrundes. Der deutsche Meister hat den künstlerischen Wert des Raumes an sich, wie ihn Leonardo in seiner Anbetung proklamiert, noch nicht erkannt. Er stopft seine Komposition voll, wie die Venetianer bis zu der Zeit, wo Dürer nach Venedig kommt. Der Umschwung tritt gerade damals ein, Giorgione zuerst in seiner Madonna von Castelfranco verzichtet auf den musizierenden Engel, lässt den Raum vorn frei. Ich habe an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass es Leonardo war, der die Venetianer auf die Stufe monumentalen Gestaltens emporhob[1]). Auf ihn geht auch der Anstoss zurück, den Dürer bei seinem venetianischen Aufenthalt und bei Ausführung seines Rosenkranzbildes nach der Seite der Komposition hin erhielt. Er erfindet nicht, bildet auch nicht wesentlich weiter, sondern übernimmt einfach von Leonardo. Dabei treten feinfühlige Änderungen im einzelnen ein, die zeigen, dass Dürer Leonardo in der Ausführung ebenbürtig war.

Wie Maria mit dem Kinde zusammen mit den drei Königen bei Leonardo, so bildet die Gottesmutter mit Kaiser und Papst bei Dürer im Rosenkranzbilde vollkommen klar das mittlere Dreieck. Die Wendung und Neigung des Kopfes der Maria ist bei Dürer dieselbe, wie bei Leonardo. Die Lage des Kindes ist verändert. Hatte Leonardo Mutter und Kind nach derselben Seite gerichtet und erst in der Grottenmadonna eine ideale Lösung des Problems der Verteilung gefunden, so giebt sie Dürer in seinem Bilde in der schlichtesten Art, indem er Maria den Kranz nach rechts, das Kind ihn nach links geben lässt. Wie Leonardo, schiebt er dann seitlich die Figurencoulissen ein, und wie der grosse Meister in der Gliederung dicht gedrängter Gruppen, sieht auch er von jeder ängstlichen Symmetrie ab; nur die beiden vorn in den Ecken des Dreiecks Knieenden entsprechen sich, wie bei Leonardo die beiden wie Pfeiler in den Ecken stehenden Gestalten.

Leonardo hat auch den zweiten Grossmeister deutscher Kunst, Holbein, zu monumentaler Gestaltung geführt. Es ist längst erkannt, dass van Mander's Behauptung, Holbein sei nie in Italien gewesen, nicht den Thatsachen entspricht[2]). Ich bin überzeugt, dass Holbein in Mailand war und dort Leonardo's Grottenmadonna bewundert, ihre grossen Züge in sich aufgenommen hat. Den Beweis dafür bietet mir das grosse Hauptwerk des Meisters, die Madonna des Bürgermeisters Meyer in Darmstadt. Es ist von vornherein kaum zu glauben, dass der grosse deutsche Charakteristiker dieses voll der feinsinnigsten formalen Abwägungen steckende Monumentalwerk ohne Berührung mit der Kunst Italiens geschaffen haben sollte. Man gehe nur von der Madonna in Solothurn

1) Vergl. mein Werden des Barock S. 21 f.

1) Preussische Jahrbücher 79, S. 36 f.

2) Woltmann z. A. S. 144 f. H. A. Schmid im Repertorium f. Kunstw., XX, 483.



ALBRECHT DÜRER
MADONNA V. J. 1519. GRAZ, LANDESGALERIE

aus und vergleiche sie mit Giorgione's Madonna di Castelfranco: Da fällt alles noch auseinander, ist zerstreut und schiebt sich ineinander. In der Darmstädter Madonna dagegen steckt eine Sicherheit der Anordnung, eine Geschlossenheit des Ausdruckes, die sich Holbein schwerlich selbst errungen hat.

Hier eben tritt wieder Leonardo ein. Man präge sich seine Grottenmadonna ein, den schönen nach der Seite geneigten Kopf mit den auf die Schultern fallenden Haaren, den ruhig gesenkten Augen, dem ernst geschlossenen Munde. Man sehe den nach der Seite die Dreieckskomposition vermittelnden Mantel, die beiden unten in subordinierten Dreiecken angeordneten Gruppen, besonders die links durch das Kreuz des Johannes gegebene Schräge und die mehr lotrecht aufsteigende Linie, die durch die Hände und den Kopf Christi und des Engels gegeben ist[1]) — Das alles macht auch die Wirkung des Holbein'schen Bildes aus. Mehr noch, hat man erst einmal die Beziehungen zu Leonardo's Madonna und die Prinzipien, nach denen Holbein hier gestaltet, erkannt, dann lösen sich auch die Rätsel von selbst, die das Darmstädter Bild aufgiebt. So die eigentümliche Bewegung des Christkindes am Arm der Maria. Es ist die Verschmelzung zweier Eindrücke bei Leonardo, der schützenden Hand der Mutter und des aufgestützten Armes Christi. Die Hand weist übrigens in die Richtung der rechten Dreiecksseite und diese Richtung wird auch angeschlagen durch die so schwer deutbare Hand des Knaben in der Mitte unten; der Arm soll nichts anderes als die Richtung der nach links aufsteigenden Dreieckscoulisse geben, ähnlich wie das Johanneskreuz bei Leonardo. An diesem Knaben in Holbein's Bilde ist immer die Nacktheit und die Thatsache aufgefallen, dass man das Kind und den Knaben dahinter in den Akten der Familie Meyer nicht nachweisen kann[2]). Für mich steht ihr künstlerischer Stammbaum fest: in ihnen schlägt die Erinnerung an Leonardo's alle Zeiten an Schönheit überdauernde Gruppe des Christuskindes mit seinem Schutzengel durch; das Kind mit beiden Händen, wie in der Londoner Grottenmadonna, umfassend, stellt auch Holbein den reizvollen Jüngling dar. Im Ausdruck seines Kopfes ist manches von Leonardo's Wunderwerk zurückgeblieben.

Holbein hat nie wieder neben dem Ausdruck so stark auch Gewicht auf die formale Durchbildung der Komposition gelegt. Der um die Hüften gebundene Schleier Mariä wiederholt die Hauptlinien der Anordnung und die Teppichfalte unten hilft den Gruppenbau zusammenfassen. Ich kenne leider die Farben des Bildes nicht aus eigener Anschauung; es ist wohl möglich, dass auch in ihnen Accorde im Geschmack des Leonardo angeschlagen sind.

Nachdem ich die Bedeutung von Leonardo's Madonna in der Grotte für Holbein's Hauptwerk nachzuweisen gesucht habe, komme ich wieder auf Dürer's Grazer Madonna von 1519 und die auffallende, koloristisch so wirksame Faltenmasse zurück. Derartiges findet man ja in der deutschen Kunst öfter. Ist es nun Zufall oder ein Beweis, dass auch Dürer die Grottenmadonna gekannt hat, wenn wir bei ihm das Faltenmotiv an der gleichen Stelle entwickelt und bis in Einzelheiten verwandt finden? Das Motiv besteht im wesentlichen darin, dass der Mantel an einer Stelle, die bei Leonardo sonst leer geblieben wäre, einen Farbeneffekt dadurch hervorruft, dass das Futter in heller Beleuchtung zwischen den Farben des Untergewandes und des Mantels hervortritt[1]). Und merkwürdig, auch die Farben selbst sind die gleichen: ein intensives, stellenweise zwischen Blau und Grün schillerndes Pfauenblau, bei Dürer mehr grün, und für das Futter ein köstliches Altgold. Wenn ich dazu halte, dass auch die Köpfe einzelner Madonnen Dürer's, z. B. vor allem auf der Madonna von 1512 in Wien, dann auf der Handzeichnung von 1519 in Windsor und auf dem Bilde von 1526 in den Uffizien, den Ausdruck der Holbein-, bezw. der Leonardo-Madonna zeigen, so will mir die thatsächliche Beziehung nicht unmöglich erscheinen.

Sieht man das Grazer Bild genauer an, so zeigt sich, dass die links so kräftig hervorgehobene Dreieckseite im ganzen Bilde als Hauptrichtungslinie festgehalten ist. Der Kopf, der rechte Arm, das Kind, einzelne Faltenzüge unten, der Engelsknabe rechts, das bewegt sich alles in derselben Richtung und trägt wesentlich zur Beruhigung der Komposition bei. Die andere Richtung, die der rechten Dreieckseite, ist fast unterdrückt, sie hätte im rechten Oberarm Mariä und den Beinen des Kindes[2]) betont werden können; auch die Faltenmasse wäre dazu benutzbar gewesen, sie hebt aber ausser der einen Richtung nur das Mittellot hervor. Dürer ist hier einmal merkwürdig einseitig. In anderen Kompositionen achtet er, wie die Italiener, vor allen Raphael, darauf, allen Hauptrichtungslinien Geltung zu verschaffen. Über diese Dinge unterrichtet uns leider kein Theoretiker der alten Zeit, das war künstlerisch selbstverständlich, wie die Curvatur des Architravs bei den Griechen, der goldene Schnitt für die Verhältnisse der Masse in der Renaissance oder die Triangulatur für solche Architekten, die in erster Linie die Gestaltung des Raumes im Sinne hatten.

1) Ich bemerke ausdrücklich, dass ich die Londoner Madonna im Auge habe, die ich als das höherstehende Werk Leonardo's ansehe, trotzdem sich jetzt fast alle Forscher für das Pariser Exemplar aussprechen. Möchte der Streit, wie bei der Holbein-Madonna, durch eine Nebeneinanderstellung beider Bilder entschieden werden. Siehe zuletzt Muntz in seinem Léonard de Vinci 169 und Müller-Walde im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XX, 57.

2) Woltmann, S. 295.

1) Für das dreieckig überfallende Motiv darunter vgl. Müller-Walde a. a. O. 59l.

2) Vergl. die stillende Madonna von 1519 in der Albertina.

DIE STIFTUNGEN DER SATRI IN S. OMOBONO IN ROM

VON ERNST STEINMANN.

Am 1. März d. J. 1483 machte der römische Bürger Stefano Satri, einer der beiden Vorsteher der Brüderschaft von S. Maria in Portico, sein Testament. Er hinterliess hier sein ganzes Vermögen der Confraternità zur Vollendung des von ihm selbst begonnenen Neubaues der Kirche San Salvatore in Portico, welche wie das Spital daneben der Genossenschaft gehörte. Er bestimmte hierbei, dass diese Kirche über dem Chor eine prächtige Kuppel erhalten sollte und dass der Chor und die Kuppel mit Fresken zu schmücken seien. Er setzte endlich fest, dass sein Körper in der neuen Kirche rechts vom Eingang in einem marmornen Denkmal bestattet werden möchte und warf als Preis für dieses Monument die Summe von dreissig Dukaten aus[1]).



Abb. 1. Altarbild in S. Omobono zu Rom

Das Kirchlein San Salvatore in Portico steht noch heute mitten im Häusergewirr eines der ärmlichsten Stadtteile Roms nicht weit von der Piazza Montanara an der Rückwand des Capitols. Nur hat es schon i. J. 1574 den Namen verändert, als die Brüderschaft das Heiligtum an die Zunft der Schneider abtrat, die es sofort nach ihrem Schutzpatron S. Omobono genannt hat. So heisst das einschiffige Gotteshaus noch heute. Es ist im Inneren wie im Äusseren vollständig restauriert, die ganze Woche geschlossen und nur an Feiertagen wenige Stunden zugänglich. Diesem Umstande ist es auch zuzuschreiben, dass niemand die Denkmäler kennt, welche Stefano Satri's Andenken in seiner Stiftung lebendig erhalten: das Altarbild im kuppelgewölbten Chor und das Marmordenkmal der Satri, das nicht mehr an ursprünglicher Stelle sich befindet, sondern links vom Eintretenden in der Mitte des Langhauses in die Wand eingemauert wurde.

Das Altarbild, in Fresko auf die Wand gemalt, ist vor allem in der oberen Hälfte stark restauriert (Abb. 1). Es trägt aber deutlich genug die Züge der Kunst des späten Quattrocento, und es erzählt noch heute in kurzem Abriss die ehrwürdige Geschichte der Kirche von San Salvatore in Portico. Im oberen Felde des Bildes, auf Wolken thronend, sieht man den Salvator selbst von einer Cherubim-Mandorla umgeben, die Rechte erhoben, mit der Linken dem Andächtigen ein geöffnetes Buch entgegenhaltend mit der Aufschrift: Ego sum via et veritas et lux mundi. Der Christus

1) Ich verdanke dem hochwürdigen Padre Luigi Pasquali den Einblick in das noch ungedruckte, von ihm im römischen Staatsarchiv gefundene Testament des Stefano Satri. Er hatte auch die Güte, mir aus der Geschichte von S. Salvatore in Portico die Heiligendarstellungen des Altarbildes zu erklären. Vgl. auch Luigi Pasquali, Le memorie di S. Maria in Portico in S. Omobono. Roma 1899. Eine umfassende Geschichte von Spital und Kirche bereitet der Verfasser vor.

in den Wolken deutet auf Namen und Titel der Kirche hin; die Gottesmutter, welche unter ihm thront, ist die Protectorin des Spitals nebenan, S. Maria in Portico, welches damals schon mit dem Spital der Consolazione vereinigt war. Rechts und links von der Madonna, welche den segnenden Knaben im Schosse hält, haben sich in den Nebennischen die Heiligen Stephanus und Alexius aufgestellt. Der Protomartyr zur Linken in langer, grüner Dalmatica trägt einige Steine auf dem Haupt, einen Stein auf dem Buch in der Linken und eine Palme in der Rechten. Er hatte in San Salvatore vor wenigen Jahren seine Zuflucht gefunden als sein Kirchlein, das gegenüber lag und derselben Brüderschaft gehörte, verfallen und zerstört war. So nannte man die Stiftung Satri's auch wohl S. Stefano e S. Salvatore in Portico, und noch i. J. 1509 wurde der Campanile der zerstörten Kirche zusammen mit einem Häuslein daneben an einen römischen Bürger vermietet. S. Alessio aber zur Rechten Marias hat ebenso wichtigen Grund hier zu erscheinen. Er ist noch jugendlicher dargestellt als der h. Stephanus, und Pilgerstab und Rosenkranz charakterisieren seinen Stand. Am Fest des h. Alexius, am 16. Juli, war die Madonna del Portico einmal der Gemeinde erschienen. Und darum wählte die Brüderschaft den h. Alexius, der wie sie selbst dem römischen Adel angehörte, zu ihrem Schutzpatron.

So anmutig sich auch dies Compendium der Geschichte von S. Salvatore in Portico in seinem Altarbild darstellt, so kann man doch keineswegs behaupten, dass sich in diesem Gemälde ein selbständiges künstlerisches Können und Vermögen offenbare. Der Unbekannte, der dies Fresko malte, hat so viele fremde Einflüsse in sich aufgenommen, dass ihm seine Individualität vollständig verloren gegangen ist. Die Einzelfiguren, welche er hier beziehungslos nebeneinander stellte, haben keine Lebensfähigkeit; im Salvator, in der Madonna und in den beiden Heiligen kommt überall derselbe unerschütterliche freundliche Gleichmut zum Ausdruck, der eine tiefere Beseelung oder eine momentane Stimmung vollständig ausschliesst. Ist der Maler dieses Bildes ein römischer Lokalkünstler gewesen, der bei Antonazzo Romano in die Schule gegangen war, dann Einflüsse Melozzo's erfahren hatte, um sich endlich an den umbrischen Meistern zu bilden?

Wahrscheinlich muss das Altarfresco von S. Omobono dem sonst gänzlich unbekannten Maler Pietro Turini zugeschrieben werden, dessen Gemälde in der Kapelle von S. Salvatore in Portico am 24. März 1510 von zwei gleichfalls verschollenen Malern abgeschätzt wurden[1]). Wenige Monate vorher hatte man erst begonnen die Kuppel des Kirchleins zu restaurieren und einige Löcher in derselben auszubessern[1]). Nachdem dies geschehen hat man wohl auch die Kuppelwölbung ausgemalt und gleichzeitig mag das Altarbild entstanden sein, allerdings erst 27 Jahre, nachdem der Stifter sein Testament gemacht.

Die Ansprüche Pietro Turini's auf das Altarfresko von S. Omobono sind somit ziemlich sicher begründet. Sein einziger Ruhmestitel ist ihm auch nur ein einziges Mal streitig gemacht worden von einer Seite, die keine grosse Glaubwürdigkeit beanspruchen darf. Malvasia († 1693) hat in seinen Lebensbeschreibungen Bologneser Künstler behauptet, Giacomo Ripanda habe in Rom in der Kapelle Bessarion's in der Apostelkirche, in S. Omobono, in S. Maria del popolo und im Konservatorenpalast Fresken gemalt[2]). Von allen diesen Arbeiten hat sich nichts erhalten, wir wissen nur, dass die Kapelle Bessarion's nicht von Ripanda, sondern von Antonazzo Romano ausgemalt worden ist und dass die Fresken im Konservatorenpalast, welche Malvasia dem Bolognesen zuschreibt, zum teil von Peruzzi, zum teil von Tommaso Laurati gemalt worden sind. Meister Giacomo muss sich bei seinen Zeitgenossen höchsten Ansehens erfreut haben, wenn auch Vasari ihn mit keinem Worte nennt[3]). Ein Dichter der Akademie des Pomponius Laetus hat auf ein Venusbild des Ripanda ein Epigramm gedichtet, und Raffael Maffei berichtet in seinen Julius II. gewidmeten Kommentaren mit Bewunderung von den Zeichnungen des Bolognesen nach den Reliefs der Trajansäule. Giulio Mancini, der Leibarzt Urban's VIII., rühmte endlich als Hauptwerk Ripanda's die Fresken im Konservatorenpalast, deren fast völlige Zerstörung er schon damals beklagte[4]). Es ist uns thatsächlich kein einziges beglaubigtes Werk des Malers von Bologna erhalten, das uns berechtigen könnte, den Worten Malvasia's Glauben zu schenken. So wird einstweilen Kraft des Dokumentes vom 24. März 1510 Pietro Turini als Maler des Altarbildes von San Omobono zu gelten haben, das wohl am treffendsten als eine Leistung der römischen Lokalschule charakterisiert wird, deren Haupt Antonazzo i. J. 1508 noch am Leben war[5]).

---

1) Das Dokument wurde publiziert von Pietro Pericoli, L'ospedale di S. Maria della Consolazione in Roma. Roma 1879 p. 64. es lautet:

»1510, 24 martii

Domini Guardiani et Camerarius ex una et Magister Petrus Turini pictor ex alia eligerunt in extimatores ad estimandum picturas factas per dictum Magistrum Petrum in cappella Sancti Salvatoris de Porticu magistrum Franciscum Antonii Joannis et Ubaldinum Antonii Ubaldini pictores presentes et acceptantes. Qui magistri dixerunt vidisse dictas picturas et dixerunt illas esse mercedis triginta ducatorum auri et tantum estimauerunt.«

1) Vgl. ebendort p. 64.

2) Felsina Pittrice, Vite de' pittori Bolognesi. Bologna 1841 p. 39.

3) Am vollständigsten hat Corvisieri in einer Studie über Antonazo Aquilio Romano die Schriftquellen zusammengestellt, welche sich auf Ripanda beziehen. Vgl. Il Buonarotti IIII, Roma 1869, p. 135 Anm. 3.

4) Cod. vat. Ottobon. 131 p. 95.

5) Als Arbeiten des Pietro Turini möchte ich auch einige Freskenreste bezeichnen, die sich im Capitolinischen Museum (Sala I Nr. 100 u. 101) befinden. Dieselben stellen Heiligenfiguren dar, welche wie in S. Omobono durch Pilaster von einander getrennt sind. Man erkennt noch den h. Stefanus und zwei langbärtige Heilige in faltenreichem, schwarzen Ordensgewand.

Ein römischer Lokalkünstler, so darf man annehmen, hat wenig früher auch das Grabmal der Satri ausgeführt, das die letzten Sprossen des alten Geschlechts, welcher einem Stadtquartier den Namen gegeben hat und einen Palast in Rom besass, in engem Verein beieinander zeigt. Maddalena Dearlotti, die Gattin Stefano's, hatte den einzigen Sohn Giovanni schon vor dem Gemahl zu Grabe getragen. Im Tode wollte sie wieder wie im Leben mit den Geliebten vereinigt sein, und des letzten Willens ihres Gatten eingedenk lies sie noch bei Lebzeiten für sich und die Dahingeschiedenen ein Marmordenkmal errichten (Abb. 2). Auf einem hohen Postament mit dem Wappen der Satri in der Mitte und zwei Fruchtguirlanden, die es bekränzen, ist das schlichte Denkmal aufgestellt. Zwei zierliche Pilaster erheben sich auf hoher Basis, und darüber ist ein antikes Gebälk gelegt, dessen Fries mit derben Cherubimköpfen geschmückt ist. In diese Umrahmung ist das Relief mit der Inschrifttafel[1]) eingelassen, die zugleich als Basis für den Rundbogen dient, welcher das Relief umspannt. Zarte Palmettenornamente füllen rechts und links die Bogenzwickel aus, und da die Umrahmung einige Centimeter höher liegt als das Relief, so wird beim Beschauer die Illusion geweckt, dass sich die Dargestellten in einer Nische befänden. Der ornamentale Schmuck des Denkmals ist nicht reich, aber überall sehr zart und lebendig behandelt und mit feinem Formgefühl in die gegebenen Flächen hineinkomponiert. Die Fruchtguirlanden sind ganz ähnlich gearbeitet wie die Reliefplatten aus der Schule Mino's unter der Sängertribüne in der Sixtinischen Kapelle; ein Pilasterornament, welches oben an einem Ringe befestigt ist und über die ganze Fläche herniederhängt, sieht man in Rom an den Gräbern des Cardinals von Pavia und seiner Mutter in Sant' Agostino, des Giovanni della Rovere in S. Maria del Popolo, des Andrea Bregno im Hof der Minerva und an einem der herrlichen Kamine im Palazzo Venezia. Die Cherubim, welche das Gebälk verzieren, sieht man fast an jedem der zahlreichen Prälatengräber Roms, nur fehlen am Satri-Monument die, vor allem bei den Lombarden regelmässig wiederkehrenden, Fruchtbouquets zwischen den Engelsköpfen.

So zeigt das Grabmonument in S. Omobono in seinem ornamentalen Schmuck ganz dieselben Elemente, die uns an anderen Denkmälern Roms lombardischer oder florentiner Schule auch begegnen, nur die Reliefdarstellung findet ihresgleichen nicht unter den Skulpturen der römischen Renaissance. Vater, Mutter und Sohn erscheinen in der Bogenfläche in Halbfiguren, die nach unten von der Inschrifttafel abgeschnitten werden, alle drei in antiker Gewandung. Links der wackere Stefano, bartlos wie ein alter Römer, eine hohe Kappe auf dem kahlen Kopf. Er ist ein bejahrter Mann mit reichlichen Falten und Runzeln im Gesicht; die Augen blicken starr aus dem Marmor heraus, und der festgeschlossene Mund mit der aufgeworfenen Unterlippe giebt ihm ein finsteres Ansehen. Der rechte Arm ruht wie in einer Binde auf dem Rand der Inschrifttafel, und die knochige Rechte mit dem Ehering am kleinen Finger hat er in vorsichtiger Zurückhaltung aus seinem schmucklosen Mantel herausgestreckt.

Mit zagender Gebärde hat Magdalena Dearlotti diese steife Hand erfasst. Sie ist ganz ebenso gekleidet wie der Gemahl, nur trägt sie auf dem Haupt den Witwenschleier, und mit der Linken hat sie auf der Brust die Falten ihres Überwurfs entfernt, während Stefano's Linke unsichtbar ist. Ihre Augen blicken ungefähr in derselben Richtung wie die des Gemahls und der finstere Ernst in seinen Zügen ist bei ihr in stille Trauer gemildert.

Hinter den Gatten mitten zwischen beiden erscheint der Sohn Giovanni, ein Junge von vielleicht zehn Jahren, mit etwas stumpfem Ausdruck im Gesicht, die Haare vorn über die niedrige Stirn gekämmt. Er hat sein einfaches Hemd über den Hüften mit einem Tuch umgürtet und die ausgebreiteten Arme den Eltern wie der segnende Genius ihres Bundes auf die Schultern gelegt.

Der künstlerische Wert des Denkmals ist im Reliefbild geringer, als im ornamentalen Schmuck, und es ist unschwer zu erkennen, dass hier verschiedene Hände thätig gewesen sind. Die figürlichen Darstellungen und die ornamentalen Skulpturen an einem Grabmonument wurden in Rom ja fast regelmässig in verschiedene Hände gelegt. So kann sehr wohl ein florentiner Meister die Pilasterdekoration und die Fruchtgehänge gearbeitet haben; bei der Frage nach dem Autor der Reliefdarstellung aber wird uns die Antwort nur auf die römische Lokalschule führen. Der künstlerische Wert dieser Reliefdarstellung ist gering; sie trägt durchaus einen handwerksmässigen Charakter. Die Bewegungen sind unfrei, der Faltenwurf ist ärmlich und ungeschickt angeordnet, der Ausdruck in den Köpfen zeigt altrömische Würde, aber er ist kalt und unlebendig. Ein Schüler Paolo Romano's, dessen Individualität vollständig in den dargestellten Porträtgestalten aufgegangen ist, hat hier sein Meisterstück geliefert.

Aber das Motiv als solches giebt diesem Grabstein seine einzigartige Bedeutung: dies innige Verbundensein der Drei, die der Tod getrennt und die der Tod vereinigt hat. Ein ähnliches Motiv begegnet uns niemals wieder in den zahllosen Grabskulpturen, die in Rom um die Wende des Quattrocento entstanden sind. Wo mag es hergenommen sein? Schon die Gewandung der Personen führt uns auf die Antike, und selbst die Haltung der Dargestellten trägt etwas von der ernsten Würde der alten Römer zur Schau. Und einem antiken Grabstein wurde thatsächlich das

---

1) Die Inschrift lautet: »Stephano Satri de Baronilis civi rom. conjugi carissimo basilice huius instauratori eiusdemq. bonor. fructuumq. donatori ac Johanni Baptiste utriusq. filio dulciss. olim vita functis Magdalena Dearloctis uxor pientiss. vivens sibiq. moriture deinceps posuit (Forcella, Iscrizioni delle chiese e d' altri edificii di Roma X, p. 521 n. 883).« Das Monument wurde von Tosi gestochen in der Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali scolpiti in Roma. I Tav. XXIV. Der hier beigegebene Text ist völlig wertlos.

Motiv entlehnt; ja, der Bildhauer der Renaissance hat selbst in den Einzelheiten sein antikes Vorbild kopiert.

In der Galleria Lapidaria des Vatikans an der rechten Wand, wenn man zur Bibliothek hinanschreitet, ist in eine Nische das Bild zweier Ehegatten eingehauen, und zwischen beiden wird der Kopf ihres Söhnleins sichtbar. Sie haben einander gerade so die Hände gereicht wie das Ehepaar Satri, und die Rö-



Abb. 2. Das Grabmal des Stefano Satri und der Seinigen. Römische Lokalschule

der römische Grabstein aufgestellt, nach dem das Satri-Monument gearbeitet worden ist.[1]) (Abb. 3.) Hier merin hat ebenso wie Magdalena Dearlotti die erhobene Linke an die Falten des Überwurfes gelegt. Und ganz ebenso wie Stefano Satri trägt auch der Römer den rechten Arm wie in einer Binde auf den Rand der Inschrift gelehnt. Aber so sehr sich auch

1) Ich verdanke die Photographie des Denkmals der Güte meines Freundes Eugen Petersen.

der Renaissancekünstler bemüht hat, sein Vorbild im Einzelnen zu kopieren; in der technischen Behandlung des Marmors, in der Geschlossenheit der Komposition und in den freundlichen Affekten, welche er dem kalten Stein abzuzwingen verstand, zeigt sich der antike Bildhauer weit überlegen. Äusserlich wurde allerdings im Satri-Monument durch das höhere Alter des Knaben, der fast so gross erscheint wie die Eltern, ein Auseinanderziehen der Komposition bedingt, aber schon dadurch, dass der antike Meister das Paar aus einer Nische herausarbeitete und den Raum gänzlich auszufüllen verstand, erzielte er ein einheitlich geschlossenes Bild. Dann stützt bei ihm die Frau ebenso wie der Mann den Arm auf den Rand des Reliefs und hält ihn nicht steif empor wie in der Renaissance-Arbeit. Vor allem aber sehen Mann und Frau einander freundlich in die Augen, und dadurch erst erhält ihr Händedruck die herzliche Wärme, die man im Satri-Monument vermisst.

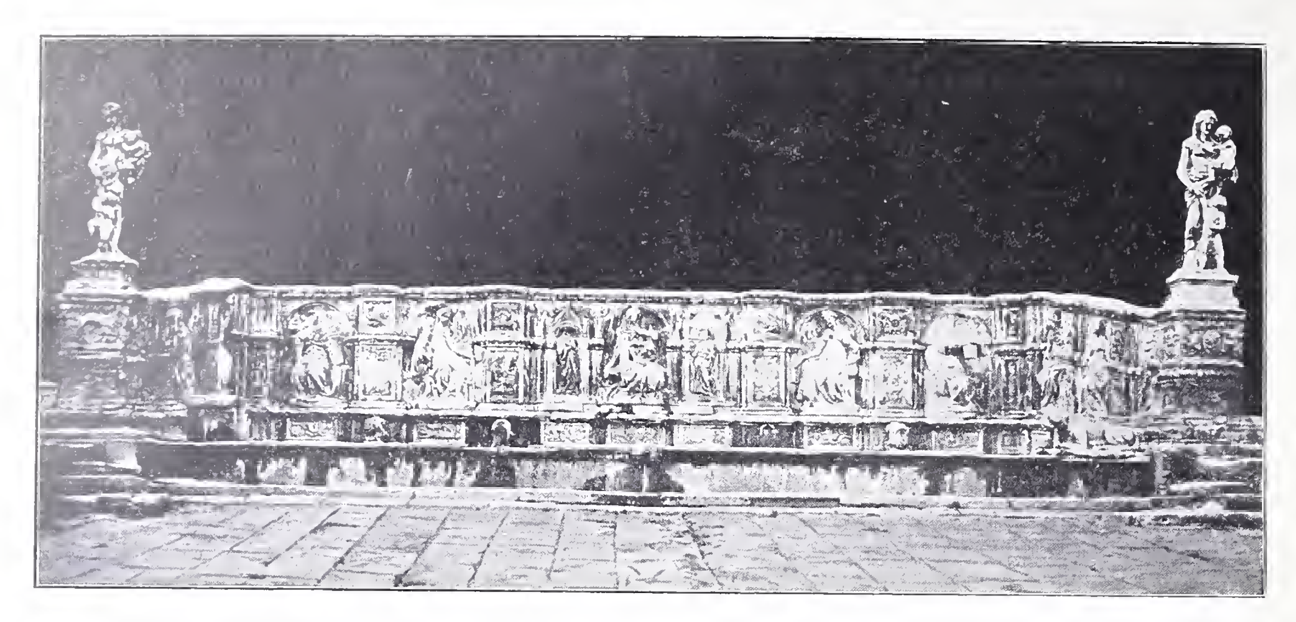
Als Sinnbild der Treue hat man im altertumsbegeisterten Quattrocento den schönen, antiken Grabstein bezeichnet, der für das Satri-Monument als Vorbild diente. »Fidei simulacrum« liest man oben am Rande der Platte; links hinter dem Alten steht »honor« geschrieben und rechts hinter seiner Ehegattin »veritas«. Der Knabe zwischen beiden aber ist »amor« bezeichnet worden.[1])

Dass die ornamentale Renaissance-Skulptur alle ihre Formgedanken der Antike entlehnt hat, braucht heute nicht mehr im Einzelnen bewiesen zu werden. Freie Kopien figürlicher Darstellungen nach antiken Vorbildern aber kommen im Quattro- und im Cinquecento viel seltener vor, so fleissig auch die Bildhauer und Maler damals nach den Monumenten Roms gezeichnet haben. Das Grabmonument in S. Omobono ist das merkwürdigste Beispiel einer antiken Entlehnung durch einen Renaissance-Bildhauer in Rom. Es repräsentiert überdies einen Grab-Typus wie er in der ewigen Stadt auch nicht ein einziges Mal wieder verwandt worden ist. Wie wir sahen, hatte der greise Satri nur dreissig Dukaten im Testament für sein Grabdenkmal ausgesetzt, so kann es nicht Wunder nehmen, dass der künstlerische Wert des Monumentes hinter dem historischen zurücksteht.

1) Vgl. über diese Inschriften und zwei ähnliche Grabsteine Corp. Inscr. lat. vol. VI pars V p. 6. b.



Abb. 3. Antikes Grabrelief in der Galeria Lapidaria des Vatikan zu Rom



Marmorbalustrade der Fonte Gaia in Siena von Jacopo della Quercia

ÜBER JACOPO DELLA QUERCIA'S EINFLUSS AUF SODOMA

SEIT alter Zeit haben die Brunnen in Siena eine grosse Rolle gespielt. Es ist wohl der in dieser Bergstadt nur zu oft sich bemerkbar machende Wassermangel, der auch den Behältern, in welchen das kostbare Nass sich ansammelte, stets eine besondere Bedeutung gab. Taucht doch der erste Künstlername Siena's, der noch heute auf dem alten Gestein zu lesen ist, »Bellamino« 1198, zuerst in Verbindung mit dem von Dante[1]) und Boccacio[2]) besungenen Marmorbrunnen der Fonte-Branda auf, während der grösste Bildhauer Siena's, Jacopo della Quercia, den Beinamen »della Fonte« erhielt, weil er die von den Sienesen so überaus geschätzte Fonte Gaia mit jenen herrlichen Brunnenskulpturen geschmückt, deren Ruhm Jahrhunderte überdauern sollte.

Ihre Reste finden sich jetzt, wenn auch oft bis zur Unkenntlichkeit verdorben, in den noch immer grossartigen Ruinen der einstigen Originale, im Dommuseum. Allerdings ist es nur ein Schatten von dem, was einst war, den wir hier erblicken, doch er genügt, um mit etwas Fantasie uns die Schönheit jenes Marmorbrunnens vorzuzaubern, an dem sogar ein Michelangelo es nicht verschmäht hat, Gedanken zu schöpfen, die er an der Decke der Sistina zum Ausdruck gebracht.

1) Inferno XXX, 78 Per Fontebranda non darei la vista . . . .

2) Io vidi il campo suo ché molto bello. E vidi la Fonte branda . . . .

Doch ausser Michelangelo ist noch ein anderer grosser Künstler vor Quercia's Brunnen bewundernd stille gestanden, dies war Giovanni Antonio Bazzi, genannt il Sodoma. Auf Veranlassung des reichen Kaufherrn Spannochi verliess er 1500 Mailand, um in Siena, das ihm nunmehr zur zweiten Heimat werden sollte, thätig zu sein.

Mit Recht wurde bis jetzt hervorgehoben, dass er einen grossen Umschwung in der damaligen Kunst Sienas hervorgebracht und dass der Ausspruch Lanzi's »lieta scuola fra lieto popolo è la senese« hauptsächlich auf das heitere Lächeln seiner Engel und Putti und auf den anmutig holden Ausdruck seiner Madonnen zu beziehen sei. Allerdings waren die zeitgenössischen Künstler, wie Matteo di Giovanni, Benvenuto da Siena und sein Sohn Girolamo mit ihren antikisierenden Kunstrichtungen kaum auf der Höhe einen Sodoma zu beeinflussen. Um so mehr begeisterte sich aber der 23jährige Jüngling mit feinem Kunstsinn für die grossen Toten Sienas. Dass er zu Quercia mit Bewunderung aufblickte, berichtet schon Vasari[1]), indem er erzählt, dass der junge Bazzi sich als indolent erwies, als er zuerst nach Siena kam und zu nichts Lust zu haben schien, als Zeichnungen nach Quercia zu machen. Diese Worte Vasari's, die jedenfalls als Vorwurf gelten sollten, lassen uns jetzt So-

1) Vasari Sansoni. Vol. VI, pag. 380.

doma im Licht eines Kunstenthusiasten erscheinen, der das Schöne da suchte, wo es zu finden war.

Was der junge Sodoma da gelernt, bekam bald Gestalt in lieblichen Madonnenbildern und reizenden Putten, auf deren Antlitz etwas von Quercia's lieblicher Kunst sich widerspiegelt. Erwähnt doch della Valle[1]) zu wiederholten Malen, indem er das erste Bild, das Sodoma in Siena für die Kirche San Francesco gemalt, beschreibt: »dass das Gesicht der das Christuskind stillenden Madonna grosse Ähnlichkeit mit einer der Brunnenfiguren Quercia's gehabt hätte«.[2])

Bis jetzt wurde angenommen, dass dieses Jugendwerk Sodoma's, welches della Valle noch 1784 über der Orgel im Chor der Kirche San Francesco gesehen hat, verloren gegangen sei.

Ein Blick indes auf die beiliegende Abbildung bereitet uns die angenehme Überraschung, dass dieses so lange verloren geglaubte Bild Sodoma's wieder gefunden worden ist.[3]) Als das erste Bild, das er in Siena gemalt haben soll, ist es kunsthistorisch von besonderer Wichtigkeit, da es uns einen Einblick auf eine Periode seiner Thätigkeit giebt, die bisher fast unerforscht geblieben ist, dadurch, dass viele Bilder aus jener allerersten sienesischen Zeit, wie z. B. die, welche er 1501 für die Familie Savini gemalt und andere, leider verschwunden sind.



Madonna von Sodoma. London, Privatbesitz

Um die Vermutung zu rechtfertigen, dass wir es hier wirklich mit dem frühesten sienesischen Bild des Meisters zu thun haben, ist in erster Linie darauf hinzuweisen, dass dasselbe durchaus, auch im Mass mit der Schilderung Della Valle's, der es gesehen hat und eingehend beschreibt, vollständig übereinstimmt: »Eine das Christkind stillende Madonna, halbe Figur, ungefähr drei Handbreit lang und nach Verhältniss breit«. (Una Madonna di Mezza figura col Bambino lattante, in tavola alta circa tre palmi e larga a proporzione.)

Stilkritisch betrachtet treten die Sodoma auch späterhin so eigentümlichen Kennzeichen auf dem Bilde ganz besonders hervor.

Während sich seine frühen lombardischen Eindrücke in den mandelförmigen Augen, dem feinen beweglichen Mund, den langgestreckten weichen Händen geltend machen, sehen wir Quercia's Einfluss, in dem heiter aufblickenden Christuskind, dem zärtlichen Ausdruck der Madonna, die geduldig harrt, dass der muntere Säugling wieder an ihre Brust

1) Della Valle Vol. III, 249. In fino auvertiro essere probabilissimo che il Sodoma giunto a Siena, e vedute le belle cose di Jacomo della Quercia vi facesse sopra degli studi e delle osservazioni; poichi una Madonna di mezza figura, col Bambino lattante la quale è in una tavola appesa sopra l'organino del coro di S. Francesco di Siena e che io reputo delle prime cose se non è la prima da esso lui fatta in Siena, somigla moltissema ad una figura che in parte guasta vedesi tuttavia nei bassirilievi della fonte di piazza . . . .

2) Della Valle Vol. III, pag. 255 . . . Ora vediamo e sue opera in serie cronologica: la sua Madonna in San Francesco di Siena in Tavola alta circa tre palmi, e larga a proporzione è mezza figura col Bambino lattante. Siccome l'aria, il paese il colorito e la morbidezza non lasciano dubitare che quest opera sia sua, cosi il non perfetto contorno delle figure e delle membra loro, il naso della vergine che non ista benissimo al luogo, ed alcuni altri piccoli difetti che non si védono in tutti gli altri quadri di lui mi persuadono che questa sia la prima sua pittura fatta in Siena e somiglia molto al fare di Jacopo della Fonte e ad una figura che ivi si vede ancora . . . .

3) Jetzt im Privatbesitz in London.

zurückkehren möge. Diese Gefühlsäusserungen, die Sodoma hier so rührend und doch so neckisch zum Ausdruck zu bringen weiss, und welche öfters den Hauptreiz seiner späteren Schöpfungen ausmachen, hat er in diesem seinem Jugendbild offenbar dem Quercia abgelauscht, dessen poetische Kunst uns stets so viel zu sagen weiss; denn die Brunnenfigur, welcher seine Madonna so ähnlich war, soll ja auch eine ihr Kind stillende Caritas gewesen sein. Interessant ist der Umstand, dass dieses Jugendwerk Sodoma's von einem ihm nachstrebenden Zeitgenossen, Girolamo del Pacchia frei kopiert worden ist. (Jetzt in der National-Galerie London.) Man möchte darin fast einen Beweis erblicken, dass Sodoma's Erstlingswerk in Siena besonders geschätzt worden war. Allerdings zeigt ein Vergleich dieser beiden Bilder, dass die Replica Pacchias weit hinter dem Original zurückgeblieben ist. Auch sind die resp. Landschaften durchaus verschieden.

Die auf Sodoma's Madonnenbild für ihn so charakteristischen Baumstämme mit dem skizzenhaften Berghügel finden sich übrigens ähnlich wieder in zwei anderen Bildern des Meisters, der Judith in der Akademie in Siena und der Caritas in Berlin. Mit diesen beiden, einzeln in der Landschaft dastehenden statuarischen Figuren ist von bekannten Kunsthistorikern [1]) ein drittes Bild, als aus derselben Kunstepoche des Meisters stammend, in Zusammenhang gebracht worden: die Lucretia im Kestner'schen Museum in Hannover. Sie sollen alle drei für den Tyrannen Sienas, Pandolfo Petrucci, gemalt worden sein. Die allerdings nicht zu leugnende Analogie dieser Bilder ist jedenfalls auch auf den Einfluss Quercia's zurückzuführen, der am deutlichsten in dem Bilde der Caritas hervortritt. Diese hat einen unverkennbaren Anklang an die beiden Freistatuen, welche einst die beiden Eckpfeiler der Fonte Gaia schmückten und von Sarrochi nicht wieder reproduziert worden sind. Ein Vergleich der resp. Photographien sagt uns, dass Sodoma, als er dieses sein reizvolles Bild malte, die anmutigen Brunnenstatuen Quercia's im Sinn trug.



Caritas von Sodoma. Berlin, Kgl. Museen

Zwei Zeichnungen nach denselben, welche wohl auf Sodoma zurückzuführen sind, befinden sich unter dem Namen Quercia's in den Uffizien zu Florenz. Es sind leicht hingeworfene, nur wenig von den Originalen abweichende Skizzen, die uns der junge einst mit Vorliebe an der Fonte Gaia Siena's weilende Künstler hier vorführt.

Bezeichnend ist es für Sodoma, dass er, der auf seinen Bildern die reizendsten Putti und Genien hervorzuzaubern wusste, auch von denjenigen Quercia's augenscheinlich ganz besonders angezogen sich fühlte. Konnte er sich doch auch nicht enthalten, nachdem er die sogenannte Acca Laurentia mit dem wachenden Remus und dem zu ihr aufblickenden Romulus

1) Dr. Frizzoni Arte del Rinascimento; Sodoma. Julius Meier, Allgemeines Künstlerlexikon. Karl Schuchardt, Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen. Vol. 18. 1997.

in sein Gemälde eingeführt, noch den im Profil gesehenen Knaben der Rhea Silvia hineinzubringen. Trotz jener Notiz bei Gigli im Diario Senese, demzufolge Tizio angiebt, dass Quercia diese seine beiden Freistatuen als Acca Laurentiae bezeichnet hätte, ist es schwerlich anzunehmen, dass es die Absicht eines Künstlers vom Gedankenreichtum eines Quercia sein konnte, in zwei verschiedenen Statuen, dazu bestimmt, dasselbe Werk zu schmücken, ein und dieselbe Persönlichkeit darzustellen. Die Erklärung, dass die





Eckfiguren von Jacopo della Quercia's Brunnenrelief in Siena

zu dem Knaben Romulus herabblickende Figur, welche das schlummernde Remuskind[1]) zärtlich in ihren Mantel gehüllt im Arm trägt, Rhea Silvia, die Mutter sein soll, dürfte eher stimmen; während die andere von den Kindern hinweg in die Ferne blickende Figur Acca Laurentia[2]) darstellt.

Obwohl Sodoma's Caritas mehr der Figur der Acca Laurentia entspricht, hat sie doch andererseits auch einen Anklang an die Rhea Silvia in ihrer hochgeschürzten Gewandung und der fast ganz identischen Fussbekleidung. So wusste Sodoma das, was ihn am meisten in diesen beiden Statuen Quercia's anzog, auf das harmonischste zu verbinden. Gleichwie Raphael hatte er die schöne Begabung, die Grösse in einem anderen Künstler zu erkennen, und das, was derselbe geschaffen, in sich aufzunehmen und mit eigener Genialität verbunden wiederzugeben. Auch in anderen späteren Bildern Sodoma's sehen wir neben umbrischem und leonardischem Einfluss hin und wieder Quercia's Kunst hindurch blicken. Sein Fresko, Christus in der Vorhölle (Nr. 46, Akademie Siena) z. B., mit jener Eva, die ihren erstaunten Blick auf Adam richtet, welchem Christus aus dem Grabe hilft, hat ebenfalls einen leisen Anklang an die erzählenden Reliefs der Fonte Gaia, die einst die Erschaffung des Menschen und die Vertreibung aus dem Paradies darstellten.

Siena. *L. M. RICHTER.*

1) Nach der Legende der Gründer Siena's.

2) Frau des Hirten Faustulus und nach der Legende als Pflegemutter der römischen Zwillinge bezeichnet.

ZUR KUNSTBEILAGE

Hugo Mühlig, der Maler des Bildes, das diesem Heft in Dreifarbendruck beigegeben ist, entstammt einer seit langen Jahren in Dresden ansässigen Künstlerfamilie, wo er im Jahre 1854 geboren wurde. Er besuchte zunächst die Künstlerakademie seiner Vaterstadt, unter deren Lehrern damals besonders der inzwischen nach Berlin übergesiedelte Paul Mohn Einfluss auf ihn ausübte. Nach Beendigung seiner Studien ging Mühlig nach Düsseldorf, wo er noch jetzt ansässig ist.

Der Niederrhein ist es vor allem, dessen weite Landschaft ihn zu künstlerischem Schaffen anregt, und auch das treffliche Gemälde des Künstlers, das hier reproduziert ist, ist dieser Gegend entnommen. So einfach und schlicht das Motiv ist, so weiss der Künstler doch auf Grund seines starken Empfindens für den Charakter der dargestellten Landschaft, für die über ihr liegende Stimmung und für den eigenartigen Zauber, der dieser weitgedehnten fruchtbaren Ebene eigen ist, den Beschauer zu fesseln und künstlerische Wirkungen sehr bedeutender Art zu erzielen. Die feine Abstufung der Tonwerte, die am fernen Horizont in Duft verschwimmen, die Frische der Farbe, die freilich auch die vollendetste Reproduktion nicht ganz wiedergeben kann, die Ruhe und Abrundung, die allerdings im Original noch kräftiger hervortritt — alles das sind Vorzüge, die wie diesem den meisten Bildern Mühlig's, auch seinen zahlreichen Aquarellen, eigen sind. Und wie gut sind die Lichtwirkungen beobachtet, wie naturwahr die wolkendurchzogene Luft geschildert, wie lebensvoll die Darstellung des auf dem Feldwege dahinziehenden Reiters und die Bewegung des Pferdes! —

Von den zahlreichen übrigen Arbeiten des Malers, von denen viele in öffentlichen und privaten Sammlungen Deutschlands und Österreichs bewahrt werden, seien noch genannt: »Reifmorgen«, »Allee im Herbst«, »Winternachmittag mit Jagdgesellschaft«, »Haferernte am Niederrhein« und »Hessischer Markt«, ein Bild aus Kurhessen, jenem Lande, dem Mühlig ausser der niederrheinischen Gegend hin und wieder seine Motive zu entnehmen pflegt.

Dem Maler, dessen künstlerische Thätigkeit noch in aufsteigender Richtung begriffen ist, sind schon viele Auszeichnungen zu teil geworden; so erhielt er 1897 in Berlin, 1898 in Wien die kleine goldene und auf der Pariser Ausstellung die III. Medaille. *P. W.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.



ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. XII. HUGO MÜHLIG-DÜSSELDORF PINXIT

Dreifarbendruck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.





ORIGINALRADIERUNG VON W. FELDMANN-BERLIN



Reigen. Lithographie in Rötel von Otto Greiner-Rom

DIE AUSSTELLUNG VON KÜNSTLERLITHOGRAPHIEN IM BUCHGEWERBE-MUSEUM ZU LEIPZIG

II. DIE MODERNEN

VON JÜRGEN HAUPT

Unter den zahlreichen Renaissance-Bewegungen, die sich im letzten Jahrzehnt auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens abgespielt haben, darf die Entwickelung der Künstlerlithographie zu den erfolgreichsten zählen. Dem plötzlichen Durchbruch der Original-Lithographie in den Jahren 1816 bis 1820 vergleichbar an Expansionskraft und mannigfaltiger Erscheinung, hat sie in unseren Tagen in kurzem Anlauf den verlorenen Ehrenplatz im Reich graphischer Kunst wieder gewonnen. Während in Deutschland noch 1894 eine Umschau unter der jüngeren Generation nur fünf Künstler fand, die sich in der Steinzeichnung versuchten — Greiner, Thoma, Steinhausen, Pidoll und Dasio — sind auf der Ausstellung des Buchgewerbevereins, die doch keine Vollzähligkeit der Namen anstrebt, nicht weniger als 78 reichsdeutsche Künstler vertreten. Und in gleicher Weise hat sich die Entwickelung in anderen Ländern vollzogen. Im ganzen enthält der Katalog der modernen Abteilung die Namen von 152 Künstlern, darunter 35 Franzosen, 13 Engländer, 14 Belgier und 9 Namen aus Holland.

In Frankreich war das Interesse an der Lithographie nie ganz erloschen. Als in den fünfziger Jahren die Bewegung zurückflutete, die der Lithographie die führende Stellung unter den graphischen Künsten verschafft hatte, und das Interesse der Graphiker sich wieder der Originalradierung zuwandte, blieb doch die Lithographie als reproduzierende Kunst in Übung. Die technische Tradition wurde in Künstlerhänden gepflegt und entwickelt und in den führenden Druckereien blieb künstlerisches Bewusstsein lebendig. Für den Charakter der neuen Original-Lithographie in Frankreich ist gerade dieser letzte Punkt, die künstlerische Reife der Berufslithographen, von entscheidender Bedeutung gewesen. Ganz ausser Übung ist auch die Original-Lithographie in Frankreich nicht geblieben, und gerade in die Jahre des grössten Versiegens fallen die Hauptblätter von Fantin-Latour, einem der Grössten, die mit der lithographischen Kreide gearbeitet haben.

Seit dem Ausgang der achtziger Jahre hat dann in Frankreich die Original-Lithographie in weiteren Kreisen wieder Boden gewonnen. Wie in Deutschland und England hat auch in Paris die durch Kunstzeitschriften und Ausstellungen ins Werk gesetzte Propaganda mehr zu ihrer Wiederbelebung beigetragen, als die Initiative der Künster.*) Aber während dort die etwas programmmässige Zuwendung zur Lithographie grossenteils eine Geringschätzung der Technik zur Folge hatte, ist für die moderne Künstler-Lithographie in Frankreich gerade das technische Interesse kennzeichnend geworden. Zu der prinzipiellen Opposition des Künstlertums gegen die Berufslithographen, die besonders in Deutschland eine so grosse Rolle spielt, bot sich in Paris kein Anlass. Unter den bedeutendsten Künstlern, die sich der Original-Lithographie zuwandten, sind manche aus den Berufslithographen hervorgegangen, andere verdanken den Technikern die gründlichste Schulung, und gerade die technischen Feinheiten des Steindrucks sind es, die in erster Linie auch die Künstler gereizt haben. Die Porträts von Carrière mit ihren weich herausgewischten Lichtern, besonders sein Edmond de Goncourt, die getuschten Arbeiten von Lunois, die Drucke von Dillon mit den starken Kontraposten in Licht

*) Seit 1889 plädierte die Revue des Beaux Arts mit grosser Energie für die Wiederaufnahme der Original-Lithographie. In den neunziger Jahren folgten sich eine Reihe bedeutender lithographischer Ausstellungen: 1891 Exposition rétrospective, 1892 Raffet, 1893 Charlet, 1895 die Centenar-Ausstellung.



Schmiede. Lithographie von Whistler-London

und Schatten, die Blätter von Willette und Steinlen u. s. w. zeigen deutlich, in wie hohem Masse die Künstlerlithographen von den Technikern gelernt haben. Dass in dieser ganzen Produktion das Experiment und das Amateurwesen eine führende Rolle spielt, ist keine Frage. Die Pikanterie einer scheinbaren Improvisation mit Effekten, die in Wahrheit nicht improvisiert sind, sondern auf ausgeklügelter Technik beruhen, ein Reiz, den kein anderes graphisches Verfahren in solchem Grade nachzuahmen im stande ist, bildet häufig das A und O der künstlerischen Leistung.

Dass dieses Behagen am Experiment, an der verblüffenden Wirkung, dem so viele echte und lebenswahre Bilder des Pariser Lebens verdankt werden, doch für die Kunst als Anfang vom Ende betrachtet werden kann, ist verständlich und die Opposition gegen dieses Sichausleben in der Technik ist auch in Paris nicht ausgeblieben. In der vom Figaro herausgegebenen Festschrift zur Centenar-Ausstellung von 1895 hat Léonce Bénédite einer Künstlerlithographie, die nichts sei als die schlichte Offenbarung der Kunst zu zeichnen, warm das Wort gesprochen und den beiden früheren Publikation l'Épreuve und l'Estampe originale folgte eine dritte Les peintres lithographes, mit dem ausgesprochenen Programm, das Virtuosentum in der Original-Lithographie zu bekämpfen. In den Mappen der Peintres lithographes sind unter anderem Skizzen und Studien von Bild-



Porträt. Lithographie von Kriehuber-Wien. 1847

Diese Abbildung gehört noch zu dem ersten Aufsatze im Maihefte

hauern und Malern reproduziert worden, im ganzen ist aber der vorwiegend technische Zug in der französischen Original-Lithographie durch den Programmwechsel nicht beeinflusst.

Zweifellos das Bedeutendste, was die moderne Lithographie in Frankreich geleistet hat, ist durch die künstlerische Ausbildung des Farbendruckes gegeben. Die Entwickelung des Plakats in Frankreich, die sich an den Namen von Chéret knüpft, hatte dem farbigen Steindruck neue Perspektiven gegeben und seit geworden. Aber alle diese Versuche treten zurück gegenüber der Meisterschaft, mit der Alexandre Lunois die farbige Lithographie handhabt. Lunois, Berufslithograph und nicht Maler, hat es im Anschluss an die Art Chéret's, aber mit einer dem Zweck seiner Blätter entsprechenden Verfeinerung aller Mittel verstanden, die Farbenlithographie zu einer grossartigen und selbständigen koloristischen Kunst auszugestalten. Was als Signatur der französischen Künstlerlithographie im allgemeinen hervorgehoben wurde, die technische



„Arbeit.“ Lithographie von L. Graf Kalckreuth-Stuttgart

dem Aufkommen der Original-Lithographie spielt die Frage seiner künstlerischen Verwendung eine Rolle. Erst durch den Farbendruck ist es der Lithographie in Frankreich gelungen, wieder zur eigentlich volkstümlichen Kunst zu werden. Die wohlfeilen Blätter von Rivière u. a. mit den grosszügigen Scenen von der Seine und den Boulevards sind jedem in Erinnerung, der in den letzten Jahren Paris besucht hat. Signac und Sisley haben die Grundsätze ihrer Malerei auf den Farbendruck übertragen, Lautrec hat seine dreisten Skizzen mit grosser Wirkung im Druck koloriert und an mehr oder weniger geglückten Experimenten ist kein Mangel. In Deutschland sind gerade die am meisten excentrischen unter diesen Versuchen z. T. durch die Beilagen des Pan bekannt Schulung, gilt auch von seinen Blättern. Während in den farbigen Lithographien des Karlsruher Künsterbundes die grösstmögliche Einfachheit, die möglichste Reduktion der farbigen Erscheinung als Prinzip aufgestellt, alle Abstufung und Schattierung der Farben vermieden wird, ist gerade die Individualisierung des Lichts das Ziel in Lunois' Kunst. Die Reflexe, die stoffliche Wirkung und der Wandel der Farben im Licht bilden den eigentlichen Inhalt seiner Blätter. Er verwendet dabei ein Mass technischen Könnens, das keinem anderen zur Verfügung steht, aber die seltene Fähigkeit, immer klar zu sein und einfach zu scheinen, haben den Eindruck des Experiments von seinen Drucken fern gehalten. Neben seinen durchsichtig reinen und zarten Farben bringt er mit grosser

Feinheit den Papierton zur Geltung und auf der weisen Verwendung dieses Grundtones mag zum guten Teil die volle Harmonie seiner Blätter beruhen.

Ganz andere Wege ging man in Deutschland. Die ersten, die seit der Mitte der achtziger Jahre bei uns der Lithographie wieder ihre Aufmerksamkeit zuwandten, waren Frankfurter Künstler. Schon bald nach 1870 hatte Wilhelm Steinhausen den Versuch gemacht, durch lithographische Vervielfältigung von Zeichnungen, meist biblischen Darstellungen, einen Ersatz für die minderwertigen Drucke zu schaffen, mit denen der deutsche Kunsthandel den Bedarf deckte. Sein Versuch fand damals keinen Anklang und die Arbeit blieb liegen, um erst zehn Jahre später mit besserem Erfolg wieder aufgenommen zu werden. Mehr als ihm gelang es Hans Thoma, mit seinen lithographierten Zeichnungen den Weg ins Leben zu finden. Wie seine Landsleute Steinhausen, Lindenschmit, Süs und Pidoll, wie früher Menzel, Speckter, Peter Becker und so viele andere bediente sich Thoma der Lithographie zunächst zur Vervielfältigung von Federzeichnungen, in denen er das zwangloseste Mittel findet, sich auszusprechen. Die Kraft und Unmittelbarkeit seiner Vorstellung, die Warmherzigkeit und Lebensfülle, die aus seinen Blättern redet, haben sie schnell zu einem Gemeingut werden lassen und zweifellos sehr viel dazu beigetragen, die Teilnahme an künstlerischem Schaffen aus der Sphäre der Nörgelei und allgemeinen Bildung herauszurücken. In der Leipziger Ausstellung ist Thoma vor allem durch einige der späteren Blätter vertreten, in denen er die ursprüngliche Handkolorierung durch Farbendruck ersetzt hat. Die kleinen Taunuslandschaften, in denen er noch nicht mit so grossen Flächen, mit mehr Zeichnung und mehr Schattierung arbeitet, als die



Lithographie in Rötel von Cornelia Paczka-Berlin

Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien

Karlsruher, gehören zu den reizvollsten Blättern der Ausstellung.

Seit 1894 hat sich dann die Künstlerlithographie in Deutschland auf breiterer Grundlage entwickelt. In Dresden fanden die ersten Versuche von Georg Lührig und Marianne Fiedler bald Nachfolge, und seit 1895 boten die Vierteljahrsmappen für graphische Kunst den Dresdener Künstlern Anregung zu lithographischer Produktion. München, Berlin, Düsseldorf und Hamburg folgten nach, vor allem aber fand die Original-Lithographie durch den Künstlerbund zu Karlsruhe die eifrigste und konsequenteste Pflege. Seit einem Jahr ist auch in Weimar unter Führung von Rasch und Gleichen-Russwurm die Pflege der Künstlerlithographie nach dem Vorbild des Karlsruher Künstlerbundes organisiert. Der Pan hat an seinem Teil mitgewirkt, der Künstlerlithographie in Deutschland Boden zu bereiten.

An Mannigfaltigkeit und Individualität steht die deutsche Lithographie heute zweifellos an der Spitze. Es fehlt nicht an Blättern, in denen im Sinn eigentlicher graphischer Kunst Pinsel, Schabeisen und Kreide zur Darstellung eigener künstlerischer Wirkungen verwandt sind. Darunter befinden sich Meisterwerke, wie der Hochaltar der Mainzer Peterskirche von Halm, Blätter von Skarbina, Liebermann, Olde u. a. Die Erfolge Lunois' mit der Tuschmanier haben manche Anregung gegeben und es scheint wohl, dass gerade in dieser Richtung noch weiteres zu erwarten ist. Schulte im Hof hat in der von ihm erfundenen Steinradierung, einem Asphaltverfahren, eine Technik von grosser Wirkung geschaffen, die besonders in den farbigen Drucken Töne von grosser Tiefe und Weichheit liefert. Greiner, der einzige in Deutschland, der von der Berufslithographie seinen Ausgang nahm, hat sich einen Federzeichnungsstil gebildet, dessen Manier an Kupferstiche erinnert und der ihm die Möglichkeit giebt, ohne Verwendung von Zwischentönen seine Blätter künstlerisch zu vollenden. Greiner steht mit seiner starken Phantasie, die so wenig von traditioneller Kultur hat, und mit seinem robusten Können heute ziemlich einsam. Die ungewohnte Härte und Nacktheit seiner Phantasie hat ihm den Vorwurf der Roheit zugezogen und doch ist im einzelnen, in seiner Formengebung und Komposition, nichts Rohes zu finden, sondern nur hoher Sinn für Rhythmus und Schönheit.

Aber der grosse Zug der neuen deutschen Lithographie geht offenbar mit wachsender Bestimmtheit nicht auf technische Vertiefung, sondern auf die Verwendung der starken Wirkungen und der einfachen Vervielfältigungsart des Steindrucks zur Herstellung von Wandschmuck. In diesem Sinne sind die Arbeiten von Steinhausen und Thoma mit ihrer ausgesprochen populären Tendenz vorbedeutend gewesen. Zeichnung und Farbengebung haben sich in dieser Richtung entwickelt. Man darf wohl kaum sagen, dass die Künstler sich mit der Ignorierung der technischen Eigenheiten, Schwierigkeiten und Feinheiten der Lithographie die Arbeit von vornherein leichter gemacht hätten. Die Aufgabe, einen grosszügigen zeichnerischen Stil zu finden, an der in unserer Illustrationskunst so viele Begabung gescheitert ist, ist kein kleines und kein leichtes Ziel. Die Versuche Steinhausen's waren dieser Aufgabe nicht gewachsen; seine Landschaften sowohl wie seine Figuren sind leer, auseinander gezerrt und kraftlos. In den Blättern Dresdener Künstler lässt sich dann in der Anlehnung an die Weise des deutschen Holzschnitts, in der wechselnden Betonung bald der Tonwerte und bald der Konturen und in mancherlei Versuchen wohl das unsichere Bemühen verfolgen, eine geeignete Ausdrucksweise zu finden. Aber ausser Thoma und Greiner ist es wohl noch keinem gelungen, mit rein zeichnerischen Mitteln etwas Vollendetes zu schaffen, etwas was weder Skizze ist, noch leer wirkt, noch als Abzahlung auf ein Gemälde. Dafür tritt das Streben nach malerischer Wirkung immer mehr in den Vordergrund und die geschickte Verwendung von Farb- und Tonplatten gewinnt gegenüber der Zeichnung überwiegende Bedeutung. Am konsequentesten und erfolgreichsten sind die Karlsruher in dieser Richtung gewesen. Die grosse malerische Schulung, die die Karlsruher dem Grafen Kalckreuth verdanken, hat hier die Grundlage zu Arbeiten gegeben, die zweifellos als eine sehr wertvolle Gabe betrachtet werden dürfen. Mit dem ausgesprochenen Grundsatz grösstmöglicher Einfachheit werden Formen und Farben aufs äusserste reduziert. Alles Detail wird zurückgedrängt, nur das herausgegriffen, was die Formen bestimmt und die Stimmung ausmacht. Dabei tritt die Zeichnung fast ganz zurück. In den Schwarzwaldthälern von Gamper, Volkmann, Oertel, Kampmann u. a. findet sich fast gar kein Vordergrund, gar keine Zeichnung, nur die wechselnden Flächen in Farbe, Licht und Schatten. Dadurch unterscheiden sich auch die Karlsruher Lithographien entscheidend von dem Farbenholzschnitt der Japaner, dessen Bekanntwerden in Deutschland wohl beigetragen hat, die künstlerische Anschauung zu erziehen, aus der diese Lithographien entstanden sind. Wie die Japaner vermeiden die Karlsruher alle Schattierung der einzelnen Farben, alle Modellierung des Lichts. Aber während in den Holzschnitten der starke Kontur für den Eindruck bestimmend wirkt, verschwindet er in der Lithographie gänzlich, nur hier und da giebt eine schwache Federzeichnung die Andeutung der Formen. Es wird dadurch eine Weichheit und Reinheit der Perspektive erreicht, die über die thatsächliche Reduktion der Anschauung völlig hinwegtäuscht.

Im wesentlichen bewegt sich die heutige Farbenlithographie in Deutschland, soweit sie durch Künstler gepflegt wird, in dieser Richtung auf grösstmögliche Einfachheit, auf Verwendung weniger, ungebrochener Farbflächen in reinen Tönen, in beabsichtigtem und scharfem Gegensatz gegen die Mischung und Brechung aller Farbwerte, die in den Buntdrucken der Kunstanstalten angestrebt wird. Es ist keine Frage, dass ausserordentliche malerische Schulung und Mässigung erforderlich sind, um bei landschaftlichen Vorwürfen mit so geringen Mitteln nicht nur äusserlich effektvoll zu wirken und den Schein eines gesuchten Puris-

mus zu vermeiden, und darauf gründet sich wohl die Ruhe und Sicherheit, die viele der Karlsruher Blätter auszeichnet. — Neben Schulte im Hof, der in seinen Steinradierungen die innigste Verschmelzung der Farben bei grosser Leuchtkraft und Tiefe erreicht, ist bisher eigentlich nur Gleichen-Russwurm andere Wege gegangen, der durch Farbenteilung in der Lithographie die Erfahrungen moderner Malerei verwertet, in gleicher Richtung aber mit grösserer Feinheit, wie es auch Signac gethan hat. Lunois' freies Schaffen mit Farben, Reflexen und Lichtern im grossen Stil hat bisher in Deutschland keine Nachfolge gefunden.

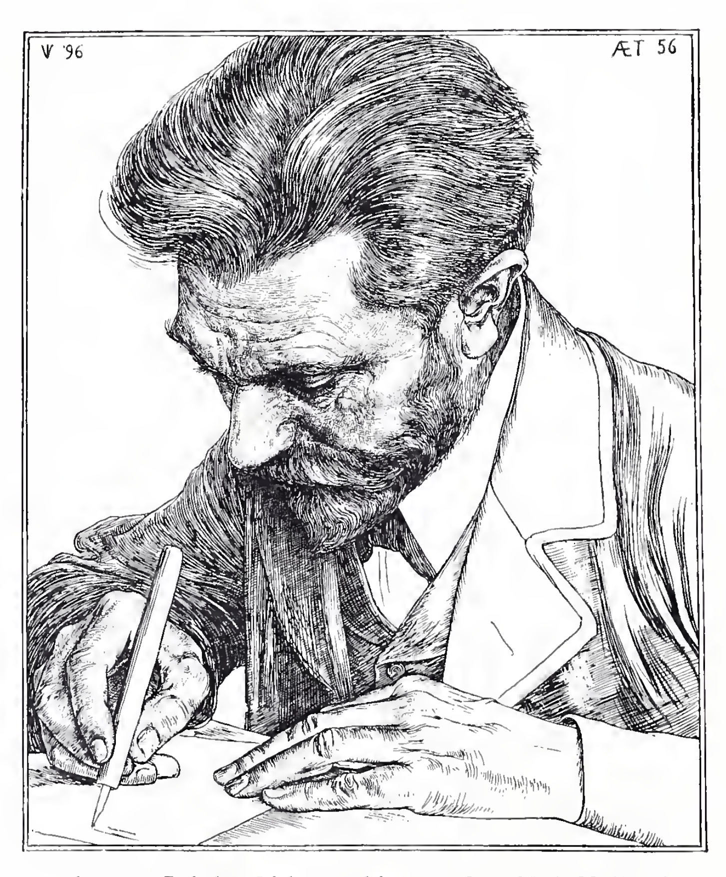
Österreich ist auf der Ausstellung vor allem durch die bekannten Arbeiten von Myrbach und Orlik, grossenteils Farbendrucke, vertreten. Unter Myrbach's Leitung hat sich jetzt in Wien an der Schule des Kunstgewerbe-Museums die Original-Lithographie einer eifrigen Pflege zu erfreuen, von deren Resultaten aber bisher zu wenig vorliegt, als dass ein Urteil gestattet wäre.

In England hatte schon in den siebziger Jahren der Lithograph Th. Way sich bemüht, dem Steindruck wieder die Aufmerksamkeit der Künstler zuzuwenden. Seine Anregungen blieben damals ohne Erfolg, aber durch seine Ausbildung der Technik und durch die Erfindung seines Umdruckpapiers ist seine Thätigkeit für die weitere Entwickelung der Original-Lithographie in England grundlegend geworden. Die auschliessliche Verwendung matter grauer Töne, die bei Vermeidung aller Kontraste eine duftige, leicht verschleierte Wirkung anstrebt, die grosse Zartheit der ganzen Haltung, die die moderne englische Lithographie kennzeichnet, sind durch die von Way ausgebildete Technik möglich gemacht und z. T. aus ihr herausgewachsen. Von der Flauheit und Unschärfe, die sich bei kontrastreichen durch Umdruck hergestellten Lithographien so deutlich bemerkbar macht, ist in den englischen Blättern kaum etwas zu spüren.

Es sind zwei Ausländer, der Amerikaner Whistler und der Franzose Legros, denen die englische Lithographie zunächst Anregung und Charakter zu danken hat. Seit dem Ende der siebziger Jahre begann Whistler sich neben der Radierung mit Steinzeichnung zu beschäftigen, wie es scheint, vorwiegend aus experimenteller Neigung, denn seine ersten auf dem Stein ausgeführten Arbeiten suchen den ganzen Reichtum der Technik zu erschöpfen. Trotz langer Unterbrechungen und langer Nichtbeachtung hat er seither nicht aufgehört, lithographisch zu produzieren. In seinen Porträtstudien und Strassenscenen aus London hält er in skizzenhafter flüchtiger Behandlung das Bild fest, bald in breiter, weicher Schraffierung, bald in einer durch feinstes Korn erzielten Tönung mit wenigen scharf hineingesetzten Konturen. Immer ist es das momentane Leben, der Effekt einer Beleuchtung, der Reiz eines reflektierenden Stoffes, den er herausbringt. Der Kontrast seiner scharfen Beobachtung und des feinen gedämpften Tones, den er überall anstrebt, die Entgegensetzung scharf gebrochener Linien und weicher, luftiger Behandlung der Flächen und des Raumes giebt seinen Blättern etwas seltsam Pikantes. Dann schuf Legros seine wunderbaren Porträts, mit dem weichen Silberglanz der matten Zeichnung und der fein bewegten Charakteristik, den Longfellow, Tennyson und Kardinal Manning.

Beide Künstler liessen ihre Blätter von Way in London drucken, aber bei einheimischen Künstlern fanden ihre Versuche zunächst keine Nachfolge und kaum sonderliche Beachtung. Erst seit dem Beginn der neunziger Jahre datieren wieder Lithographien englischer Künstler. Die Künstlergesellschaft im Vale wandte sich der Lithographie zu, seit 1894 machte der Studio mit Eifer und Erfolg für sie Propaganda und vor allem drangen die Anregungen der Pariser Centenar-Ausstellung von 1895 in weite Kreise. Auf der Ausstellung sind 13 englische Künstler vertreten, darunter vor allem Shannon, der Führer der Vale-Gesellschaft, mit einer grösseren Zahl von Drucken.

Der Charakter dieser neuen englischen Lithographie hat sich in bestimmt begrenzter Richtung entwickelt. Die Lithographie ist hier thatsächlich, was Bénédite von ihr in Frankreich wünschte, eine einfache Offenbarung der Kunst zu zeichnen. Die Absicht auf geschlossene Bildwirkung liegt hier ebenso fern wie der Versuch malerisch zu wirken und das



August Bebel. Lithographie von Jan Veth-Holland

technische Experiment. Die Blätter wirken wie offene Bleistiftskizzen, mit nur angedeutetem Detail, vollendet nur durch das feine Empfinden in Linienführung und Stimmung. Der matte Ton des Strichs wirkt für den Eindruck bestimmend. Auch die ungezwungene Wahl der Stoffe, leicht skizzierte Porträts und Veduten, Strassenbilder, Architekturen, schliesst sich dem improvisierten Charakter der Technik an. Die weichen Gestalten von Anning Bell, die meerentstiegenen Phantasien von Shannon finden in dieser Darstellung voll Duft und Zartheit ihren wahrsten Ausdruck.

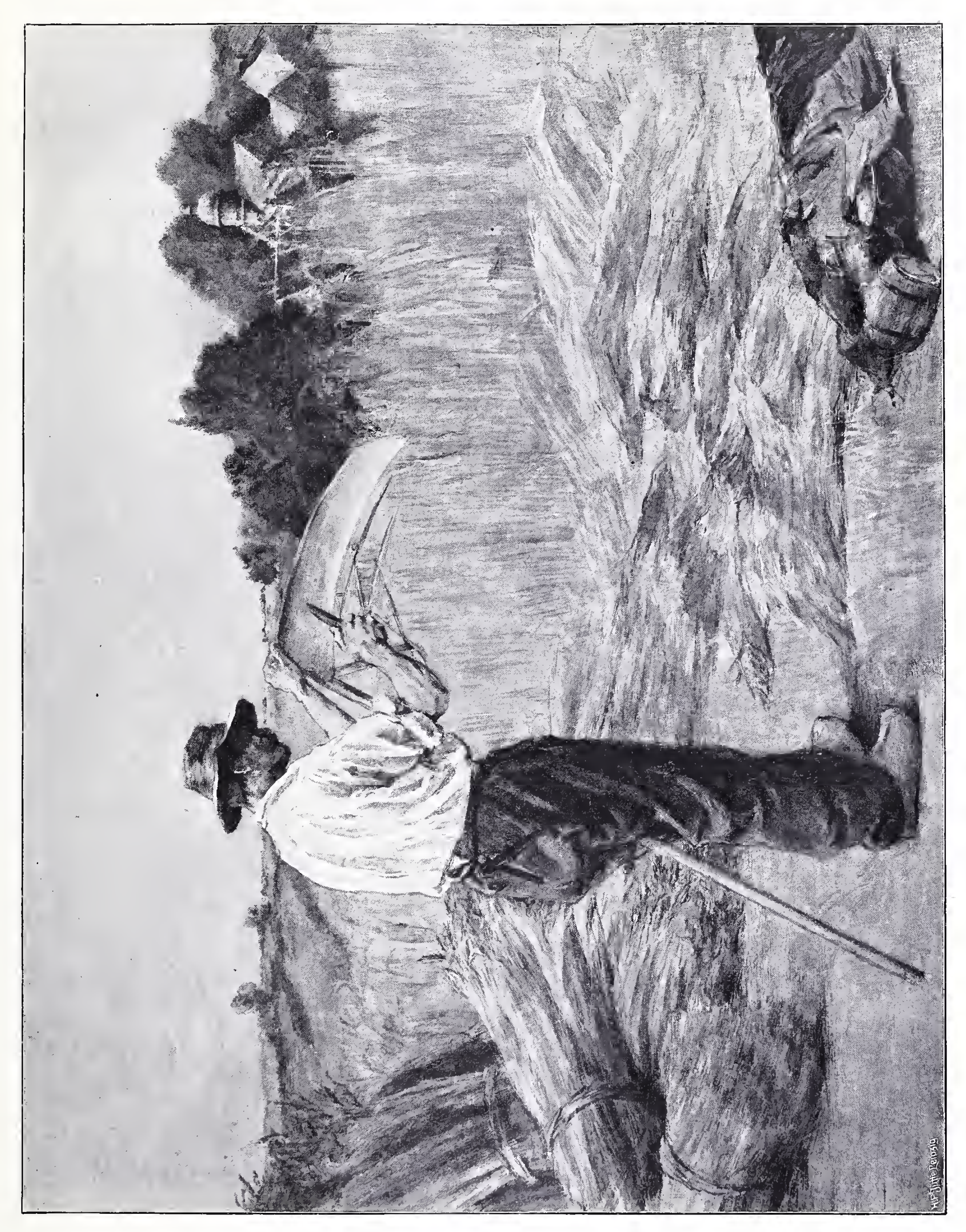
Holland ist auf der Ausstellung durch eine Reihe ausgezeichneter Blätter vertreten, in denen innere Kraft und Gesundheit nicht weniger stark hervortritt, als in seinen Gemälden. Porträt und Landschaft bieten auch hier die fast ausschliesslichen Stoffe. Die von Aluminiumplatten gedruckten Kreidezeichnungen von Storm van's Gravesande, die das weiche Gleiten der Wellen und den Atem des Meeres wiedergeben, die Porträts von Havermann, die Landschaften von Stadeler, Tierstudien von Hoytema, — überall bei dem mannigfaltigsten Aufwand von Technik die gleiche Sicherheit und Ruhe in Ziel und Mitteln. Feder und Kreide, Umrisszeichnung und feinste Detaillierung kommen in gleicher Weise zur Geltung. Vor allem haben die Porträts von Jan Veth auf den Ehrenplatz Anspruch, den ihnen die Ausstellung eingeräumt hat. In der Tiefe und Klarheit, mit der Veth die Persönlichkeit auffasst, liegt ein monumentaler Zug, der an die Büsten Hildebrand's erinnert. Je nach der individuellen Formung von Kontur und Gesichtsmaske bedient sich Veth verschiedener Darstellungsart und Technik. Manche seiner Porträts stehen nicht nur durch die gesamte Auffassung, den scharfen, breiten Umriss, die plastische Sparsamkeit in der Behandlung der Fläche zu den Holzschnitten Burgkmairs in nächster Verwandtschaft, sondern Veth erreicht auch eine Kraft des Konturs, die der charakteristischen Wirkung geschnittener Arbeit gleichkommt. In anderen Blättern giebt seine Federzeichnung die Struktur der Haut mit ihrem feinsten Gefältel wieder, ohne dass der beherrschende Eindruck der grossen Formen verwischt würde. Auffallend und bemerkenswert ist es, dass der Farbensteindruck, den die Holländer im Buchschmuck und in Gelegenheitsblättern zur Kolorierung eigenartig und vorzüglich auszubilden verstanden haben, in der Künstlerlithographie im engeren Sinne völlig zurücktritt. Bei diesem malerisch veranlagten Volke ist es in erster Linie die Zeichnung, bei verhältnismässig enger Umgrenzung der technischen Mittel, die Kern und Inhalt der Künstlerlithographie bildet.

In Belgien hat die Künstlerlithographie nach dem Tode von Braekeleer, der auf der Ausstellung durch einige seiner wundervollen Interieurs vertreten ist, erst in den letzten Jahren wieder Anhänger gefunden. Vorwiegend ist es hier eine Kreidezeichnung mit kräftigen, breiten Strichen, die zur Wiedergabe malerischer Stimmung benutzt wird. Besonders in den Blättern von Hannotiau und Armand Heins sind die malerischen Reize vlämischer Städte und Landschaft eigenartig zum Ausdruck gekommen.

Die Bemühungen um Wiederbelebung der Künstlerlithographie haben zweifellos einen mehr als äusserlichen Erfolg gehabt. Was in weniger als einem Jahrzehnt auf diesem Gebiete, das der modernen Kunst verloren schien, geschaffen wurde, geht bei weitem über die Bedeutung einer wechselnden Laune hinaus. Schon die so verschiedene Entwickelung, die die Künstlerlithographie in Deutschland, England und Frankreich genommen hat, zeigt deutlich, mit wie mannigfacher Fähigkeit sich die Künstlerlithographie auch heute dem künstlerischen Genius darbietet, wie sie mehr als ein anderes Verfahren geeignet ist, die feinsten Nuancen der Individualität herauszulocken. Aber eins ist allerdings klar. Während die Bedeutung der Künstlerlithographie in der ersten Epoche ihrer Entwickelung wesentlich auf praktischen Grundlagen beruhte, auf ihrer einzigen Verwendbarkeit zur Massenverbreitung, ist ihr durch die Entwickelung der photomechanischen Reproduktionsverfahren diese Grundlage entzogen; heute können ausschliesslich künstlerische Fragen für ihre Verwendung in Betracht kommen. Und in dieser Richtung hat sie zweifellos an Bedeutung gewonnen. Was man der Lithographie von Anfang an nachrühmte, dass sie das Werk des Künstlers in unmittelbarer Treue, unbeeinflusst durch die Vorgänge der Reproduktion, wiedergebe, das gilt trotz aller Erfolge der Photomechanik heute in verstärktem Masse. Nicht nur die Ansprüche an treue Wiedergabe der Zeichnung, wie sie die photographischen Verfahren gewährleisten, sondern vor allem auch der Sinn für Qualität ist gewachsen, und als Qualitätsdruck, durch den Hauch ursprünglichen künstlerischen Schaffens, wird die Lithographie gegen alle photomechanischen Verfahren das Feld behaupten.

Nur gilt es auch die Konsequenzen zu ziehen und die künstlerische Qualität als conditio sine qua non der Lithographie zu erfassen. Es wurde oben erwähnt, dass die Mehrzahl der englischen Lithographien auf Umdruckpapier hergestellt ist, und dass das englische Papier in Verbindung mit der eigenen matten und kontrastlosen Art der Zeichnung vollwertige Resultate liefert. Es bleibt aber trotz aller Gegenrede unbestreitbar, dass im allgemeinen die Verwendung von Umdruckpapier den Anforderungen an Qualität widerstreitet. Das Korn ist kraftlos und die Kontraste werden flau und unscharf. Dass bei der überhandnehmenden Verwendung von Umdruckpapier die Künstlerlithographie sich der Technik und dem Nährboden ihrer Kraft entfremdet, ist wohl selbstverständlich.

Und derselbe Vorwurf trifft die modernen Schnellpressendrucke. Jeder, der einen Schnellpressendruck mit einem auf der Handpresse hergestellten Druck des gleichen Blattes verglichen hat, weiss, dass der Druck durch die Schnellpresse Reiz und Frische verliert, und es ist bedauerlich, wenn eine zu künstlerischen Zwecken gegründete Gemeinschaft wie der Künstlerbund in Karlsruhe den guten Geschmack



NACH EINER LITHOGRAPHIE VON ALEXANDER LUNOIS-PARIS

durch die Erklärung irreleitet, dass nur das Fehlen der eigenhändigen Unterschrift die Schnellpressendrucke von den Künstlerdrucken unterscheide. In der Qualität des Druckes, in dem unmittelbaren Widerklang künstlerischen Schaffens ist heute der Wert der Künstlerlithographie beschlossen. In höherem Masse als bei irgend einem anderen Reproduktionsverfahren liegt es in der Hand der Künstler, die Ausführung ihrer Drucke selbst zu überwachen und zu leiten, und sie sollten es sich nicht nehmen lassen, durch ihre eigenen Ansprüche an Qualität auf diesem Gebiete die Grenzen zwischen künstlerischem Schaffen und Mechanik zu erhalten.



Lithographie von Felicien Freiherr v. Myrbach-Wien



Abb. 1. Bogenfeld des Nordostportals am Dom zu Bamberg

EINE FRÄNKISCHE BILDHAUERSCHULE VOR DEM EINDRINGEN DER GOTIK

Von Karl Franck, Oberaspach

AN einem der reichsten mittelalterlichen Dome erstanden, und selbst in Inhalt und Form aussergewöhnlich, zogen die Bamberger romanischen Skulpturen schon lange das Auge der Kunsthistoriker auf sich. Seit in neuerer Zeit Weese[1]), Vöge[2]), Goldschmidt[3]) und Dehio[4]) über sie gesprochen haben, sind sie vorübergehend geradezu in den Mittelpunkt der mittelalterlichen Kunstforschung gerückt worden.

Das Hauptinteresse bot die Frage nach der Herkunft ihrer Formengebung, mittelbar die Frage nach ihrer Entstehungszeit.

1) Artur Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Strassburg 1897 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte H. 10); Otto Aufleger und Artur Weese, Der Dom zu Bamberg. München 1898; Artur Weese, Zu den Bamberger Domskulpturen (Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 222).

2) Wilhelm Vöge, Über die Bamberger Domskulpturen (Repertorium für Kunstwissenschaft 1899, XXII, S. 94).

3) Adolph Goldschmidt: Artur Weese, Die Bamberger Domskulpturen (Deutsche Litteratur-Zeitung 1898, XIX, Sp. 481).

4) Georg Dehio: Artur Weese, Der Dom zu Bamberg (Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 132).

Urkunden, welche sich mit Bestimmtheit auf sie oder ihre Meister bezögen, sind *nicht* überliefert, wie das gewöhnlich von den früh- und hochmittelalterlichen Skulpturwerken der Fall ist. Jene Fragen wurden also der Lösung auf stilkritischem Wege zugeführt.

Nachdem 1891 Dehio[1]) den ebenso verschleierten Ursprung der Bamberger Formengebung des späteren 13. Jahrhunderts, den Stil des sogenannten Meisters der Heimsuchung, welcher von dem des früheren absolut verschieden ist, an einem entlegenen Orte Frankreichs, in *Reims*, entdeckt hatte, lag die Versuchung nahe, unseren westlichen Nachbar auch für die seltsame Formengebung des früheren Bamberger Stils verantwortlich zu machen. In der That entdeckte Weese auch an den verschiedensten Orten Ost- und Südwestfrankreichs, in Burgund, im Toulousanischen u. s. w. die Quelle dieses Stils. Dehio

1) Georg Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Doms (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1890, XI, S. 194; Derselbe, Marienstatue im Ostchore des Bamberger Doms, ebenda 1891, XII, S. 156; Derselbe, Noch einmal die Skulpturen des Bamberger Doms, ebenda 1892, XIII, S. 141).

und Vöge, welche zu dieser Entdeckung Stellung nahmen, verhielten sich ungläubig, indem sie, besonders letzterer, auf die gemeinsame Quelle der Bamberger und der südfranzösischen Kunst, auf die (byzantinische) Kleinplastik als Ursprung der vermeintlich direkten Stilbeziehungen hinwiesen. Zur Bekräftigung ihrer Ansichten sei hier auf ein unbekanntes Monument in Cahors hingewiesen, welches mehr als ein anderes durch Fugenschnitt und Formengebung die Abhängigkeit der südfranzösischen Plastik von der Kleinkunst darthut. (Abb. 2). Auch Goldschmidt folgte Weese nicht unbedingt, während Arthur Lindner[1]) und Kurt Moriz Eichborn[2]) die Resultate Weese's für gesicherte hielten.

Nun können aber einige seither unbeachtete Momente in die Diskussion geführt werden, welche geeignet erscheinen, den Streit der Meinungen zu entscheiden.[3])

Die Anknüpfung an mehrere südfranzösische Lokalschulen erfolgte hauptsächlich auf Grund der grossen Bewegtheit der Georgenchorskulpturen, insbesondere der Arbeiten der Nordseite. Wenn aber in Bamberg eine *Entwickelung* stattfindet, was Weese besonders betont, so sind bei Provenienzfragen — denn man wird doch nicht zur Ermittelung der Herkunft einer Erscheinung ihre Endprodukte verwenden — zunächst die Skulpturen an der Nordseite der Schranken, welche bewegter sind als die der Südseite, dann auch letztere auszuschliessen zu Gunsten der »Erstlingsarbeit«, die noch sehr an ciselierende Kleinkunst erinnert und die später entfalteten Bewegungsausdrücke der Schule erst knospenhaft enthält: zu Gunsten des Nordostportals am Bamberger Dom.

Da dieses Erstlingswerk aber offenbar zu französischen gleichzeitigen Bildhauerarbeiten keine auffallenden Beziehungen hat, so muss der Weese'sche Vorschlag, die *Geburtsstätte* dieses Stils in Frankreich zu suchen, abgelehnt werden. Es könnte höchstens noch von einem südfranzösischen Einfluss in eine *bestehende* fränkische Schule gesprochen werden.

Als Ausgangspunkt für Herkunftsfragen kann das noch bemalte, ungemein sauber gearbeitete Bogenfeld dieses Portals mit seinen begleitenden Kämpferfiguren — (Abb. 1) hauptsächlich bärtigen Märtyrern, nicht Engeln, wie Weese meint —, im ganzen 32 Figuren und Figürchen, um so besser dienen, als u. a. die Existenz der Engel in den Arkadenzwickeln der Pfarrkirche zu Hecklingen zeigt, dass eine Bildhauerschule auch des 13. Jahrhunderts von der Darstellung ruhiger Figuren zu bewegteren übergehen kann. Letztere Werke entsprangen der sächsischen Schule und sind sehr bewegt, während andere Glieder der Schule (Goslar) noch ziemlich steif sind.

Die an den Märtyrern und am Tympanon zum Ausdruck kommende Formengebung ist nun aber noch, wie besonders auch Weese betont, eine vollkommen *unplastische*. Selbst an den Südschranken wird z. B. die Tiefe des Ärmels beim vierten Apostel statt ausgehöhlt, d. h. plastisch gegeben zu werden, noch durch Schattenlinien angedeutet. Die Annahme liegt also nahe, dass die Bamberger Monumentalplastik erst auf ein sehr kurzes Bestehen zurückblicke, dass ihre bemalten Gestaltungen an Stelle von Malereien getreten seien und von Künstlern ausgeführt wurden, welche erst mit den wachsenden Aufgaben zu Monumentalbildhauern wurden. Das ist umsomehr plausibel, weil am Peterschor noch gemalte disputierende Apostel erhalten, und weil auch an den Südschranken die Ranken über den Aposteln noch gemalt sind, die an den späteren Nordschranken in Stein gehauen wurden. Ausserdem weil in den *ersten* Werken, welche überdies auch sehr klein sind, noch auf einzelne Anforderungen der Architekturplastik (Unteransicht) nicht Rücksicht genommen wird. Auf die ciselierte Feinheit der Figürchen am Nordostportal, auf ihre an Elfenbeintechnik erinnernde Feinheit hat auch Weese vorübergehend hingewiesen.

Der Annahme einer heimischen fränkischen Schule steht also nichts im Wege; um so weniger, als wir z. B. in Mainz[1]), Aschaffenburg ähnliche aus der Kleinkunst sich emporschwingende Bestrebungen bemerken.

Sie wird zur Gewissheit durch den glücklichen Umstand, dass sich nicht weit von Bamberg, in *Öhringen,* Bildwerke erhalten haben, deren Formengebung mit der der Bamberger Schule harmoniert, aber doch nicht identisch ist, so dass man enge Schulgemeinschaft, aber nicht Identität der Meister anzunehmen hat.

Diese Bildwerke, Petrus und Paulus, jetzt an der Westseite der heutigen Kirche aufgestellt, zum erstenmal von Gradmann in die Kunstgeschichte eingeführt, entstammen einer romanischen Anlage, deren Apside der heiligen Kunigunde geweiht war, von der bekannt ist, dass sie auch in Bamberg besondere Verehrung genoss. Das energische Kopfideal des Petrus, auch die Formengebung des Pauluskopfes mit seinem strähnigen Bart wiederholt sich in Bamberg verschiedentlich, und in der Gewandgebung beider Gruppen offenbart sich enge Ideengemeinschaft.

---

1) Arthur Lindner, Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Strassburg 1899 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte H. 17).

2) Kurt Moriz Eichborn, Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Strassburg 1899 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte H. 18).

3) Die Untersuchungen des Verfassers lagen in ausgedehnterer Form seit Herbst 1899, in dieser Fassung seit März 1900 dem Herausgeber der Zeitschrift für bildende Kunst vor. Die ausgedehntere Abhandlung soll im christlichen Kunstblatt noch zum Abdruck kommen.

1) Herr Prälat Dr. Schneider in Mainz hat mich auf das Südwestportal aufmerksam gemacht. Ich bin ihm hierfür und für viel anderes Entgegenkommen sehr zu Dank verpflichtet. Von den Aufnahmen verdanke ich die meisten der Bamberger dem Entgegenkommen von Herrn Photograph Haaf in Bamberg, der die dortige Plastik mustergültig aufgenommen hat. Zum Teil hatte ich bei den photographischen Aufnahmen (insbesondere bei der der sehr hoch stehenden Öhringer Apostel) mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, weswegen ich ihre Mangelhaftigkeit zu entschuldigen bitte.

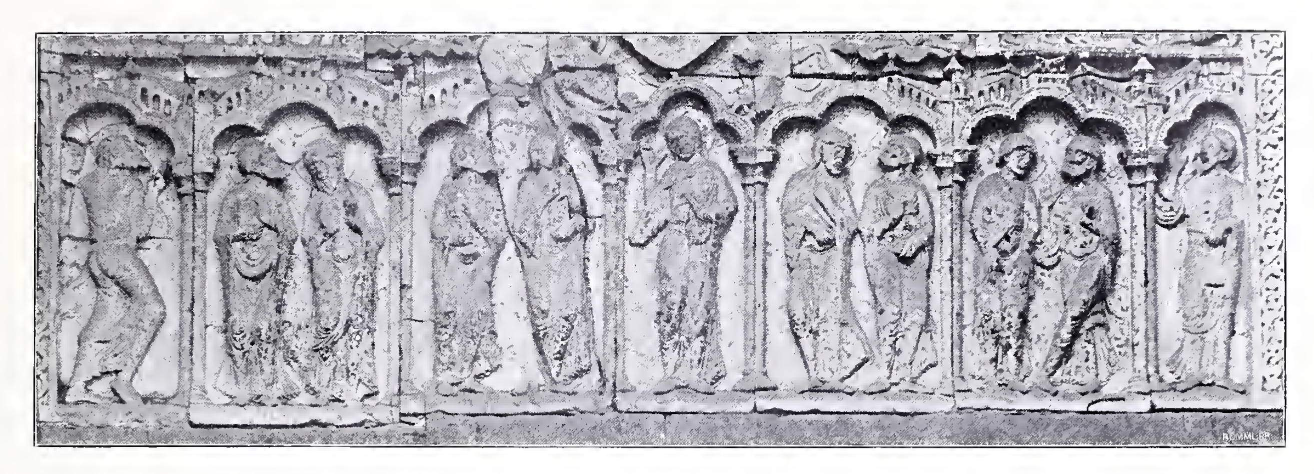


Abb. 2. Maria und die Apostel aus der Himmelfahrtsdarstellung im Bogenfeld der Kirche zu Cahors (Lothringen)

Andererseits sind Bamberg und Öhringen so sehr von anderen deutschen Schulen, geschweige von französischen, in der Formengebung unterschieden, dass gesprochen werden muss *von einer fränkischen Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts.*

Nun bietet aber die Öhringer Gruppe auch genaue Anhaltspunkte zur Datierung. Weniger die Nachricht, dass 1236 eine nicht erhaltene Tumba gefertigt wurde, als die um 1241 entstandene und wenn auch ohne Bildwerk, so doch mit reichem ornamentalen Schmuck erhaltene Adelheidstumba. Da ihre Profile und ihre Ornamentik in der Umgebung der Bamberger Bildwerke sich genau wiederholen, so ist der Rückschluss berechtigt, dass die mit der Tumba von demselben Werk stammenden, sich an die Bamberger Bildwerke aber in der Formengebung anschliessenden Apostel Petrus und Paulus ebenfalls um jene Zeit entstanden.

Es fragt sich nun, ob sich die These, dass in Öhringen in den Jahren 1236 und 1241 Werke in Bamberger Stil ausgeführt worden, zusammenreimt mit den Nachrichten über die Entstehungszeit der Bamberger Skulpturen.

Eine genaue Datierung ist nicht überliefert. Das früheste Werk der Bamberger Schule, das Nordostportal, ist nach 1200, nach der Kanonisierung der hl. Kunigunde, entstanden, da auf demselben letztere schon als Heilige figuriert. Im Jahr 1231 steht der Georgenchor in Arbeit (Weese, Anm. 42), da ein Widmungsakt an den hl. Georg im Peterschor stattfindet. Zwei Jahre vorher wird ein Altar gebaut (Weese, Anm. 41). *Kurz, es ist nach den handschriftlichen Quellen sehr wahrscheinlich, dass die Bamberger Skulpturen gleichzeitig mit den Öhringern entstanden.*

Die Bamberger Hütte arbeitet nun aber noch, als aus Reims ein gotischer Künstler zuzieht, denn es finden sich sowohl an den Chorschranken, als am Nordportal architektonische und plastische Einzelheiten, die *mit Sicherheit* auf Einwirkung des französischen Meisters zu setzen sind, während als gleichzeitig erweisbare romanische, Bambergische Einzelformen noch gäng und gäbe sind.

Für das Ankunftsdatum des Gotikers finden sich keine bestimmten Anhaltspunkte, da die entsprechenden Skulpturen an der Kathedrale in Reims nur annäherungsweise nach ihrer Entstehungszeit festlegbar sind.

Nimmt man mit Dehio an, dass diese Vorbilder des Bamberger gotischen Meisters im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts gefertigt wurden, so mag ganz wohl kurz vor der Mitte des Jahrhunderts, als die Beziehungen der Meranier — denen der regierende Bamberger Bischof angehörte — zur Champagne »wahrscheinlich lebhafter waren als nach dem Aussterben der männlichen Linie 1247 (Weese)«, auch die Berufung des Meisters aus der Champagne erfolgt sein.

Steht etwa mit den Arbeiten des Gotikers die 1249 erfolgte reiche Schenkung in Beziehung, die Bischof Heinrich zu Ehren der Hauptheiligen seiner Kirche des Petrus', Georg's, Heinrich's und der Kunigunde macht? Wurden damals die Statuen dieser Heiligen, welche der Reimser Meister fertigte, aufgestellt?

Wenn Öhringen dauernd mit Bamberg im Verkehr blieb, was man der Nähe beider Orte wegen anzunehmen geneigt ist, so mochte der Eintritt des Gotikers jedenfalls nach 1241 erfolgt sein, denn die Adelheidstumba zeigt noch keine gotischen Profilformen, wie die sonst manche Ähnlichkeit mit ihr aufweisende Papsttumba in Bamberg (vergl. die Kerzenhalter). Werke des romanisch-gotischen Mischstils sind in Öhringen am Chor der heutigen Kirche vermauert.

Es gehen also die Öhringer Daten prächtig zusammen mit den Bambergern.

Auch die Baugeschichte widerspricht der vorgetragenen Anschauung nicht, insbesondere, nachdem Weese die alte Hypothese beseitigt hat, als seien der Westbau und die Türme um 1274 entstanden.

Die unteren Teile des Westchors standen (nach Weese) 1229 fertig da; auch die Ansicht, dass 1237 die Westtürme begonnen sind, mag richtig sein.

Nun findet in der Steinmetzkunst und Architektur an diesen Türmen, und zwar im zweiten Obergeschoss, ähnlich wie unten in der Bildhauerkunst, ein ganz unvermittelter plötzlicher Wechsel vom heimischen zum französischen Stil statt. Es liegt also nichts näher, als diesen Wechsel in bestimmten Zusammenhang mit der Ankunft des Reimser Meisters zu bringen. Dessen Ornamentik wird nicht nur dort wiederholt von *einheimischen* Steinmetzen, wie gewisse romanische Rudimente glauben lassen, sondern die ganzen Türme erweisen sich als Arbeit heimischer Maurer und Steinhauer. Dieser auf Fugenschnitt und anderen Einzelheiten basierte Schluss erhält eine kräftige Resonanz durch den Umstand, dass sich — über dem hl. Dyonisius stehend — ein kleines *Modell* des Turmsystems der Kathedrale von Laon erhalten hat, welches die romanische Bauhütte — wenn auch missverstanden — in den Westtürmen des Bamberger Doms zur Ausführung bringt.



Abb. 3. Kopf des dritten Apostels vom linken Gewände des Nordportals am Dom zu Bamberg



Abb. 4. Kopf des Apostels Petrus an der Stiftskirche zu Öhringen

Das stimmt denn auch überein mit den allgemeiner gehaltenen Ansichten von Goldschmidt und besonders mit denen von Dehio und von Bezold, dass die Übernahme der Bauformen aus Laon gleichzeitig mit der Übernahme der Bildnisformen stattfand.

Es mag also in den dreissiger und vierziger Jahren des 13. Jahrhunderts eine energische bauliche und bildhauerische Thätigkeit in Bamberg entfaltet worden sein, worauf auch die Ablässe 1232 und 1236 hinweisen.[1]) — An diese Thätigkeit schloss sich wohl die künstlerische Produktion im benachbarten Öhringen an, das sich mit der Bischofstadt in gemeinsamer Verehrung der hl. Kunigunde begegnete, dessen Schirmvögte und späteren Besitzer die Herren von Hohenlohe waren, sesshaft am Fuss des Staigerwaldes.

Wir erleben das seltene Schauspiel, dass sich eine mittelalterliche Künstlerwerkstätte offenbar ganz ohne fremden Einfluss von rein linearen zu plastischen Formen entwickelt, sehen den graduellen Übergang von der flachen Ciselier- und Schneidetechnik von der zeichnerischen Formengebung eines Nordostportals in Bamberg zu der vollen plastischen Weise der Öhringer Apostel, insbesondere der nördlichen Georgenchordarstellungen, und das in einem Zeitraum von nicht 50 Jahren.

1) Vergl. Riehl a. a. O. p. 150.



Abb. 5. Kopf des fünften Apostels am linken Gewände des Nordportals am Dom zu Bamberg



Abb. 6. Kopf des Apostels Paulus am Turm der Stiftskircke zu Öhringen

Selten mag man tiefere Blicke in das Werden einer Kunst thun können.

Diese vollkommen originelle Formengebung wird aber plötzlich verlassen, als die inzwischen in Frankreich gereifte Gotik in Bamberg auftaucht.

War diese fränkische Schule, deren Formengebung nun zu Gunsten der nur halb verstandenen neuen französischen Weise von den Mitgliedern selbst verlassen wurde, auch nicht zu der Vollendung etwa einer sächsisch-thüringischen Schule (Freiberg) gekommen, so hatte sie doch besonders in der Wiedergabe lebhafter Gebärdensprache[1]) auf ganz originellem Wege eine relativ (vgl. z. B. die italienische und südfranzösische Kunst) bedeutende Höhe erreicht und manchem spät entstandenen Werk (Nordportal, rechtes Gewände) gab sie auch unter den neuen Formen ihr individuelles Gepräge (Moses, Aron.). Ihr Geschick vergleicht sich mit dem grösseren geschichtlichen Ereignis, mit dem tragischen Schicksal der süddeutschen Kunst, das sich zweihundertfünfzig Jahre später im grösseren Umkreis Oberdeutschlands zutrug. Von nationalem und von kulturgeschichtlichem Standpunkt aus bleibt es zu bedauern, dass der rauhe, aber lebensfrische Schössling einem anderen feineren Stamme aufgepfropft wurde, wo er seine Eigenart bald verlor.

Der Vorgang ist typisch. Allenthalben in Deutschland, am Rhein, in Westfalen, in Thüringen brach

1) Hoch interessant ist ein Vergleich zu dem Verhalten der Chartreser Schule im 13. Jahrhundert. Hier zeigt sich die merkwürdige Erscheinung, dass man bei einem allerdings sehr hochstehenden Lokalstil *beharrt*. In Reims ist es zu beobachten, wie verschiedene Stile *nebeneinander* gepflegt werden. Dort findet sich z. B. der *Naumburger* Stil an einem Bildwerk, das aus demselben Werkblock gemeisselt ist, wie ein vorbildliches Werk der *Bamberger* Gruppe. Dadurch werden die Voraussetzungen, mit denen Dehio seine bekannten Abhandlungen im Jahrbuch 1890 p. 194 schliesst, und die Beobachtungen Schmarsow's (vgl. bes. Weese, Anm. 219 etc.) auf ganz natürliche Weise als richtig erwiesen.

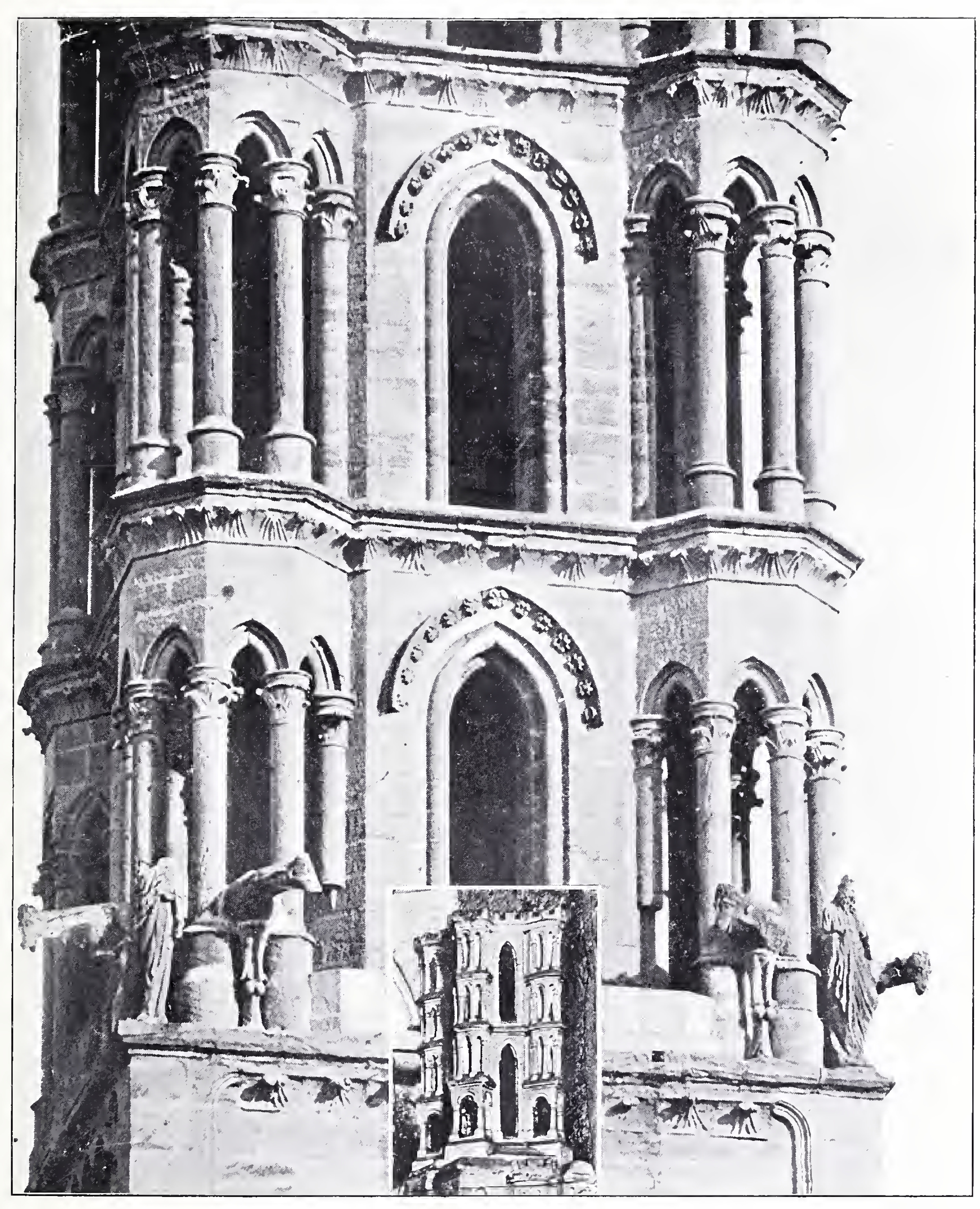


Abb. 7. Ansicht des Südwestturms am Dom zu Bamberg mit Ornamenten und zwei Statuen des deutsch-französischen Mischstils. In die Abbildung ist in die Mitte unten eine Wiedergabe des erhaltenen Turmmodelles vom Meister der Heimsuchung eingefügt

der gotische Stil um diese Zeit mit Macht herein, um die Ansätze bodenwüchsiger Kunstweisen zu zerstören[1]), aber selten fand er eine Lebenskraft vor, wie in der Bamberger Schule, welche erlöschend noch seine Bahn bestimmt hätte.

1) Vgl. Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, p. 480. Charakteristik der Kunst des Übergangsstils.

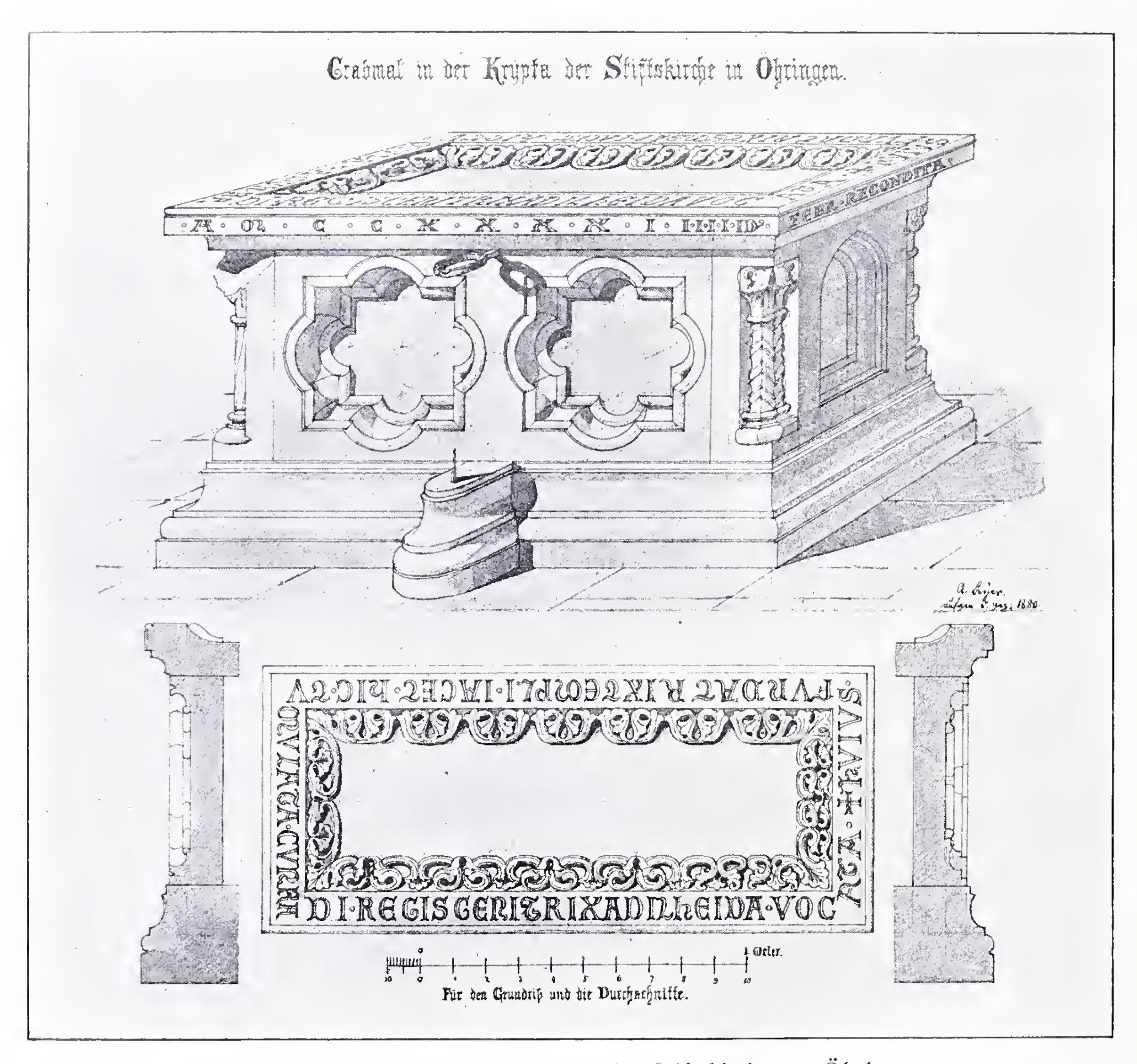


Abb. 8. Die Adelheidstumba in der Stiftskirche zu Öhringen



Abenddämmerung. Algraphie von Otto Protzen-Berlin. Unfertiger Probedruck
Verlag von W. Möller in Lübeck

GRAPHISCHE ORIGINALARBEITEN VON OTTO PROTZEN.

Herr Otto Protzen ladet uns ein, mit ihm in seinem eleganten, mit allen Bequemlichkeiten ausgestatteten Boot eine Reise zu machen auf den Flüssen und Seen der norddeutschen Tiefebene, an den Küsten der Ostsee entlang und hinaus zu der einsamen Insel in der Nordsee.

Als wir uns zur Abfahrtstelle begeben, müssen wir einen sanften Hügel überschreiten. Es ist im Hochsommer, üppig spriesst das Gras empor, untermischt mit zahllosen anderen Gewächsen, welche mit ihren vielfarbigen Blüten das schon etwas verdorrte gelblichgrüne Gras betupfen. Ein dunkler Buchenwald schiebt eine Ecke auf den Hang des Hügels vor. Vereinzelte Stämme, deren Seitentriebe unten abgestorben sind, deren Wipfel sich aber zu einer schönen gemeinsamen Krone runden, treten der dichtgedrängten Masse des Waldes vor. In der Ferne glitzert der Fluss, auf welchen wir zuschreiten. Aber unwillkürlich zögert der Fuss, denn aus dem Walde sind einige Rehe herausgetreten, um zu äsen. Wir halten uns still und atmen den ganzen sonnigen Frieden, der über der reizenden Landschaft liegt. — Der Abend sinkt, wie wir den Fluss entlang fahren. Der Wind hat abgeflaut, wir rudern und streifen an beiden Seiten das Schilf, das weit in den Fluss hinein gewachsen ist und nur eine schmale Fahrrinne offen lässt. Durch die Ruderschläge werden wilde Enten aufgestört, welche raschelnd durch das Schilf fliegen. Warm und weich ist der Duft des Abends, der über den Ufern liegt. — Das Schilf lichtet sich, der Fluss wird breiter, einzelne Hütten liegen am Ufer hinter Buschwerk und unter hohen Bäumen. Gar malerisch sind die Gruppen, zu welchen sich Hütten und Baumwuchs zusammenschliessen. Aus der dichten Masse des Buschwerkes und der Bäume mit runden Kronen ragen einzeln und in Gruppen italienische Pappeln auf, in den dämmernden Abendhimmel weisend. — Immer tiefer sinkt die Dämmerung herab, der Fluss hat sich zum See erweitert, wir steigen am Rande eines Waldes aus, um ein wenig zu ruhen. Der Himmel hat sich mit schwerem Gewölk bedeckt, die Masse des Waldes steht in schwarzer Silhouette dagegen. Scharen von Krähen suchen sich krächzend in den Wipfeln der Bäume ihr Nachtquartier. Ein einsamer Bauernwagen fährt auf der sandigen Landstrasse dahin. — Über Nacht fällt schwerer Regen. Am nächsten Morgen fahren wir weiter über den See, zuweilen dicht an dem einen Ufer dahin. Da entdecken wir manche lauschige Bucht, halb zugewachsen durch Schilf, betupft mit den grünen Blättern und weissen Blüten der Wasserrosen. Am Ufer ragen in malerischer Gruppe windzerzauste italienische Pappeln auf, Buchen und Erlen neigen ihre Zweige über das Wasser. Glänzend dehnt sich die Fläche des Sees aus, das andere Ufer ist von Höhenzügen begleitet. Der wolkige Himmel wölbt sich über dem Ganzen. — Durch einen Kanal gelangen wir in einen anderen See mit ganz flachen Ufern. Es ist schon Abend, die Sonne neigt sich zum Untergang. Kein Lüftchen regt sich. Vor uns liegt die glatte Fläche des Wassers. Einzelne Schwäne ziehen darüber. An dem fernen flachen Ufer hin und wieder die Silhouette eines Baumes oder einer Baumgruppe. Die Sonne hat den Horizont fast erreicht und verschwindet

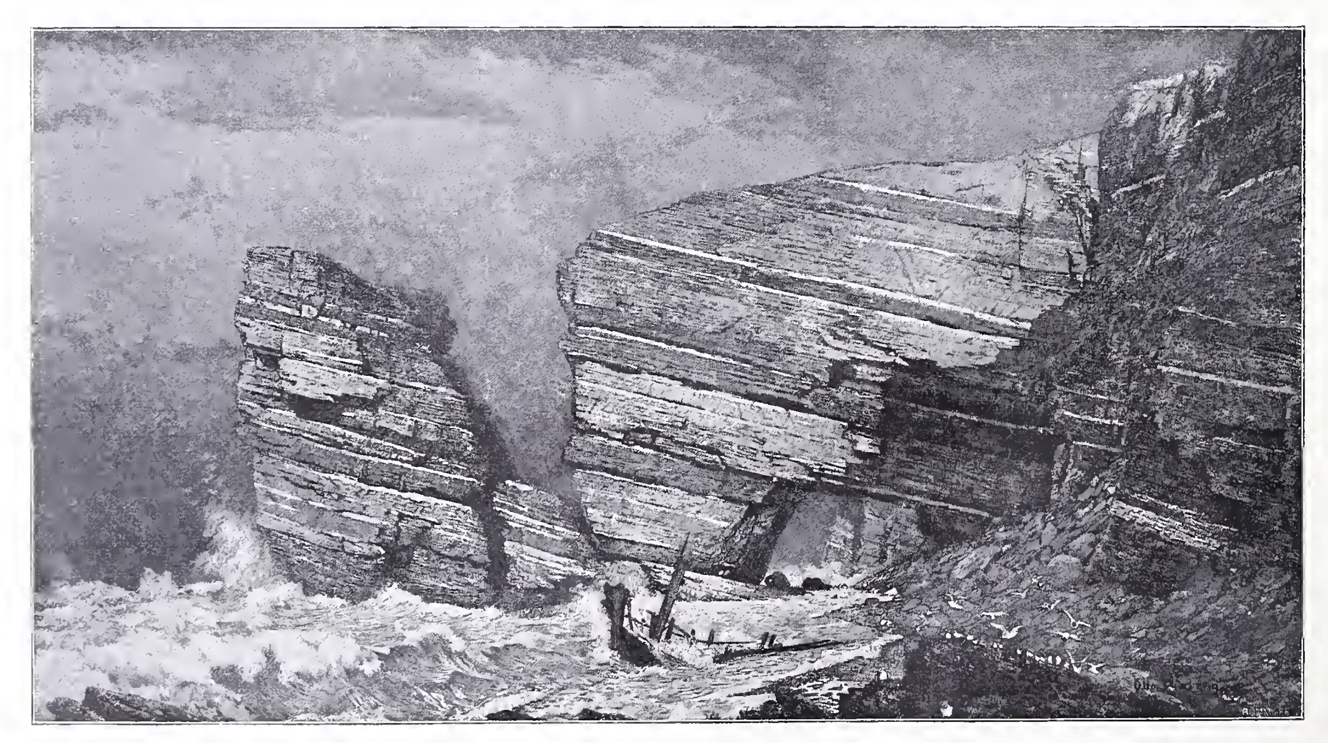
hinter einer dicken Wolkenschicht. In langen zerrissenen Streifen, einzeln geballt, lagern die Wolken am hohen Himmel. Ihre Ränder werden von der versinkenden Sonne mit Rot und Gold gezeichnet. — An der anderen Seite ist unterdessen der Mond aufgegangen. Schwer hat er sich hinter dichten Wolkenschichten am Horizont emporgerungen. Eine leichte Brise hat sich erhoben und kräuselt die weite Fläche des Sees. Glänzend liegt im Hintergrunde das Mondlicht darauf, und ein silberner Steg tanzt auf den leichten Wellen. Die streifigen zerrissenen Wolken hoch oben am Himmel werden vom Mondlicht versilbert. Leise rauscht es im Schilf, sanft plätschern die Wellen am Bug unseres Bootes, hin und wieder der Schrei eines Nachtvogels, sonst tiefe Stille ringsum. —

Nach einigen Tagen ist die Ostsee erreicht. Steil fällt das bewaldete Ufer ab, Sand und Lehm mit grossen Steinen untermischt. Zwischen den Steinen liegen Schädel und Knochen von Tieren. Schauerlich ragt der halbzerstörte Rumpf eines gestrandeten Schiffes auf, die blossen Rippen starren gespenstig in die Luft. — Durch die leichte Brandung trägt uns das Boot an das Ufer. Wir steigen aus, klettern den steilen Hang empor und ergehen uns in dem Föhrenwalde. Hoch recken die Kiefern ihre Stämme in die Luft. Zwischen den Wurzeln ist der Sand herausgeweht, so dass sie wie eckige Fangarme über den Boden hingreifen. Zwischen den Stämmen blitzt in der Ferne das Meer.

Schliesslich geht's in stürmischer Fahrt über die Nordsee nach Helgoland. Wir nähern uns der Küste von der Westseite, wo der Anprall der Wogen in langer Arbeit gewaltige Massen des roten Felsens herausgerissen und dazwischen zerklüftete Zacken, die in die See hinausragen, stehen gelassen hat. Auch ein gewaltiges Felsenthor hat sich dort gebildet. Die Lagerung des Gesteins in Schichten zeichnet sich scharf ab. Vögel fliegen um die Klippen und nisten in den Spalten der Felsen, die Wogen donnern um ein zerborstenes Schiff, schwer hängt der Wolkenhimmel darüber.

Damit schliesst unsere Reise. Eine Reise des Auges über Blätter grossen und mittleren Formats, über Radierungen und Algraphien, welche die Meisterhand Otto Protzen's darauf hervorgezaubert hat. Radierungen und Lithographien, die wahre Gemälde sind, in denen der Künstler eine erstaunliche Vielgestaltigkeit der Technik entfaltet, so dass er jeden gewünschten Eindruck von breiter Flächen- und Massenwirkung bis zur feinsten Einzelheit ebensogut malerisch wie zeichnerisch mit unfehlbarer Sicherheit hervorzubringen weiss. Unerreicht ist er darin, bei zeichnerischer Feinheit bis ins kleinste Detail doch breite Massenwirkungen zu erzeugen. Die Leser dieser Zeitschrift haben Gelegenheit gehabt, im Januarheft dieses Jahres eine Originalradierung von Otto Protzen kennen zu lernen, Eichen am See. Die kompositionelle, malerische und zeichnerische Schönheit dieser Radierung kehrt auch in den Blättern grossen Formats, von denen wir zwei hier reproduzieren, wieder. Und wie jene sind sie durchtränkt von tiefer und warmer Poesie. Ihr Schöpfer offenbart sich in seinen graphischen Arbeiten nicht nur als Maler, sondern auch als lyrischer Dichter.

Wenn es sich hier auch um Einzelblätter handelt, so war die Reise zu Boot doch nicht ganz fingiert, denn Otto Protzen hat eine solche Reise wirklich vor einigen Jahren gemacht und sie in einem mit zahlreichen Reproduktionen nach vorzüglichen Handzeichnungen ausgestatteten Werk launig und poetisch beschrieben. *Z.*



Helgoland. Originalradierung von Otto Protzen-Berlin

Verlag von W. Möller in Lübeck

KUNSTGESCHICHTLICHE LITTERATUR

Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. Herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. IV. Lithographie. Wien 1895 ff.

Innerhalb des Jahrhunderts, in welchem die lithographische Technik künstlerischen Zwecken gedient hat, ist für die Darstellung der Geschichte ihrer Entwickelung nicht viel gethan worden. In einer Zeit, in der Kupferstich und Holzschnitt ein von zahlreichen Forschern gesuchtes Arbeitsgebiet gewesen sind, hat man — vielleicht gerade infolge des Interesses für diese — die jüngste Schwester unter den graphischen Künsten stiefmütterlich behandelt. Während es an trefflichen Handbüchern über die Technik der Lithographie nicht fehlte, wurde eine gute Übersicht historischen Charakters um so mehr vermisst. Henri Bouchot's Buch, das 1895 erschien, behandelt nur Frankreich etwas ausführlicher, die anderen Länder ganz skizzenhaft. An sorgfältigen Monographien ist vollends ein Mangel. Arbeiten wie die Gelegenheitsschrift von Ernst Zimmermann über die Lithographie in Hamburg, wie Dorgerloh's Katalog des Werkes von Menzel oder die französischen Monographien über Raffet, Charlet, Bellangé, Gavarni sind ganz vereinzelt. Bei der geringen Zahl derer, die Lithographien sammelten oder sich überhaupt dafür interessierten, ist dieser Mangel nicht unverständlich.

Seit neuerer Zeit hat sich das Interesse für die Lithographie sichtlich gehoben. Eine Reihe tüchtiger Künstler haben die Technik neu belebt, die Jahrzehnte hindurch fast nur noch praktischen Zwecken diente. Man wird aufmerksam auf die Fülle wertvoller Arbeiten, die im Laufe des 19. Jahrhunderts in ganz Europa, vorwiegend freilich in Deutschland und Frankreich ausgeführt sind: auch welch wichtiges Material zur Illustrierung der Zeitgeschichte hier zu gewinnen ist, wird beachtet.

Die Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hat es unternommen, als letzten Band ihrer Publikation über die vervielfältigende Kunst der Gegenwart ein Werk über Lithographie herauszugeben. In der Hand von Richard Graul hat die Leitung gelegen; von ihm rührt der erste Abschnitt über die deutsche Lithographie her. Die Schicksale des Erfinders werden eingehend erzählt, die Incunabeln aufgeführt. In der Mitte seiner Darstellung steht geziemendermassen Menzel. Mit einer Schilderung des Neuaufblühens seit dem Auftreten Steinhausen's und Thoma's schliesst dieser Teil. Joseph Meder hat die Lithographie in Österreich-Ungarn darzustellen übernommen. Hier treten Kriebuber für das Porträt, Pettenkofen als Darsteller militärischer Scenen hervor. Bouchot hat wiederum den Abschnitt Frankreich (Lieferung 4—6) behandelt, das durch den Reichtum an bedeutenden Künstlern als ebenbürtig sich neben Deutschland stellt und es gelegentlich zu überflügeln gedroht hat. In dieser graphischen Kunst gelangen die gewaltigen künstlerischen Bewegungen des verflossenen Jahrhunderts im kleinen zur Anschauung. Besonders wertvoll ist die Arbeit, die Hans W. Singer für England gethan hat (Liefg. 7/8). Es ist ihm gelungen, die nicht leicht entwirrbaren Verhältnisse, unter denen der Steindruck in England zur Einführung gelangte, klar darzustellen. Für die spätere Zeit wird kein historischer Überblick gegeben, sondern ein kurzer Katalog der hauptsächlichsten Künstler mit biographischen Notizen und Bezeichnung der Hauptarbeiten. Henri Hymans schreibt über die belgische Lithographie, die sich eines feinen Porträtisten wie Henri van der Haert, Landschafter wie Fourmois und Lauters, eines Sittenschilderers wie Madou rühmen darf. Ein kurzer Abschnitt über Russland von Jul. Hasselblatt (J. Norden) beschliesst das bis jetzt Erschienene.

Nach dem Muster der früher veröffentlichten Bände ist auch dieser letzte aufs reichste mit Reproduktionen ausgestattet. Wer die ältere Lithographie wenig kennt, wird staunen, wieviel treffliche künstlerische Arbeiten darunter sind. Dabei hätte noch vieles Vergessene hervorgesucht werden können, das eines Tages mit Erstaunen und Bewunderung wieder entdeckt werden wird. Ich erinnere beispielsweise an die Bauernbilder von Lorenz Quaglio. Die Lithographie ist und bleibt die graphische Kunst des 19. Jahrhunderts und dessen getreues Spiegelbild.

Wer die Darstellung einer historischen Entwickelung als erster unternimmt, muss immer Mut besitzen. Notwendigerweise werden sich Lücken nachweisen lassen, Irrtümer und Versehen. Darum darf man doch auf das Geleistete mit Anerkennung blicken. Hier ist der Grund geschaffen zum Weiterbauen: möchte es an rüstigen, mit Liebe zur Sache erfüllten Arbeitern nicht fehlen. *G. Gr.*

E. W. Bredt. *Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert.* Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 25. Strassburg 1900. 8°.

Die kunsthistorische Forschung, der mancher bereits Symptome vorzeitigen Alterns anmerken will, hat noch viele Aufgaben vor sich, die für die immer grösser werdende Zahl ihrer Jünger einen willkommenen Tummelplatz jugendlichen Strebens abgeben können. Die zuströmenden Kräfte auf diese Aufgaben zu konzentrieren, scheint mir das nächste und dankbarste Ziel unserer Hochschullehrer. Wer Gelegenheit hat, kunstwissenschaftliche Doktordissertationen der letzten Jahre — wie sie zum grössten Teil in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte vorliegen — vergleichend zu prüfen, wird sich des Eindrucks kaum erwehren können, dass ein bewusstes Vorgehen auf diesem Gebiet noch ein frommer Wunsch für die Zukunft ist. Insbesondere mehren sich letzthin in unerfreulicher Zahl die von der neuromantischen Richtung lymphatischer Konstitution beeinflussten Arbeiten, die der Kunstwissenschaft schwerlich zur vollen Gleichberechtigung mit andern Universitätsdisziplinen verhelfen werden. Um so lebhafter sind Erscheinungen zu begrüssen, die sich durch nüchternen Ernst der Auffassung — den man nicht mit pedantischer Trockenheit verwechseln wolle — auszeichnen. Eine solche Arbeit — weniger weltenstürmend und ekstatisch, als ehr-

lich und gewissenhaft — ist die von *Ernst Wilhelm Bredt* über den *Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert.*

Der Verfasser beschränkt sich im wesentlichen auf die Erzeugnisse der Augsburger Miniaturmalerei aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, da in dieser Zeit der entscheidende Umschwung im gesamten Kunstleben Deutschlands sich vollzieht. Die Hauptträger der Entwicklung auf seinem eng abgegrenzten Gebiet sind ihm die aus Augsburger Patriziergeschlecht stammenden Dilettanten *Hektor* und *Georg Mülich.* Die Tendenz nach räumlicher Vertiefung und landschaftlicher Belebung des Miniaturbildes unterscheidet ihre Leistungen wesentlich von der nächsten Umgebung. Vielleicht hätte ein vergleichender Blick auf die oberrheinischen Schöpfungen des Konrad Witz und — noch näherliegend — auf Lucas Moser's Magdalenenaltar in Tiefenbronn, aber auch auf die Regensburger Miniaturen der Zeit den Verfasser zu einer Einschränkung seines Urteils veranlasst. Die Profanierung der Miniatur — sowohl was den Stoff der Darstellungen als was die Ausführenden und Geniessenden betrifft — hilft solche Erscheinungen, wie die Bilderchroniken der Mülich's, erklären. Sie sind künstlerisch wesentlich fortschrittlicher, als die kirchliche Miniaturmalerei Augsburgs, die erst am Ende des Jahrhunderts die Errungenschaften der Zeit sich aneignet. Charakteristisch ist die Vorliebe der Augsburger Miniatoren der zweiten Kategorie — wie Jörg Beck z. B. — für physiognomische Individualisierung (p. 76). Ein Hinweis auf die physiognomische Sonderrichtung des älteren Holbein wäre hier vielleicht am Platze gewesen. Holbein war es, wie beiseite bemerkt werden mag, der uns auch die Züge des von Bredt erwähnten Schreibers Lienhardt Wagner (p. 82) in seinem köstlichen Skizzenbuche aufbewahrt hat. In dem genannten Jörg Beck (ebenda) dürfen wir vielleicht — wie auch B. vermutet — den Vater des Holzschneiders Leonhard Beck sehen, von dessen Vielseitigkeit auch eine unlängst von Tönnies mitgeteilte Urkunde (T. Riemenschneider p. 208) Zeugnis ablegt.

Zugleich fallen bei Gelegenheit der Erörterung der Beckfrage interessante Streiflichter auf den Zusammenhang von Miniatur und Holzschnitt, der Bredt nicht entgangen ist (p. 86 ff.).

Kurz, aus der sachlichen Zusammenstellung des für sein Problem in Betracht kommenden Materials heraus hat der Verfasser eine Menge Anregungen zu finden und zu geben vermocht, ohne durch kühne Schlussfolgerungen, die bei den mangelhaften Vorarbeiten auf den Nachbargebieten voreilig wären, die Kritik herauszufordern. Diese darf sich daher auf einfachen Dank für die geleistete Arbeit beschränken. *Ludwig Kaemmerer.*

Wolfgang Kallab: *Die Toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung.* Aus dem XXI. Bande des »Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses«. Wien 1900.

Die ernste und tiefeindringende Arbeit ist mit ungewöhnlicher Beherrschung des Stoffes unternommen worden; man hätte sich nur die Bearbeitung desselben vor allem in den einleitenden Kapiteln gedrängter gewünscht. Schon eine Inhaltsübersicht ergiebt, dass sich der Verfasser von vornherein grössere Beschränkung hätte auferlegen müssen, um in der Ausführung des Themas zu halten, was der Titel verspricht. Kapitel I behandelt die Landschaften der Wiener Genesis; Kap. II Quellen der Überlieferung der Landschaftsdarstellung in der antiken Kunst; Kap. III die Landschaft in der altchristlichen Kunst; Kap. IV die Landschaft in der byzantinischen Kunst; Kap. V die byzantinische Landschaft in der italienischen Kunst vor 1300; Kap. VI die toskanische Landschaftsmalerei im XIV. Jahrhundert; Kap. VII die toskanische und umbrische Landschaftsmalerei im XV. Jahrhundert. Man sieht, der Verfasser hat weit ausgeholt, um zu seinem Thema zu gelangen, und dieses Fehlen der Verhältnisse erschwert die Würdigung der sehr originalen, unserem Verständnis der Landschaftsmalerei im einzelnen neue Bahnen weisenden Arbeit. Zwar behauptet der Verfasser, das Aufblühen der Landschaftsmalerei in der italienischen Kunst vom Trecento bis zum Cinquecento sei ohne eingehende Berücksichtigung der mittelalterlichen Tradition, von der sich der Naturalismus der Renaissance erst hätte losringen müssen, nicht verständlich. Er untersucht pompejanische Wandgemälde, antike Mosaiken, hellenistische und römische Reliefs und führt aus, dass wir schon hier die im Mittelalter übliche Art der Bodenbehandlung beobachten können, nämlich die Zerlegung der Bodenformen in regelmässige, meist vertikal gestellte Platten. Er führt auf die gleichen Vorbilder auch die zu flächenhaft stilisierten Typen erstarrte Vegetation zurück und jene Perspektive, die sich einer übertriebenen Aufsicht ohne strenge Beobachtung des Horizontes bedient und mit dem Verfall der antiken Malerei die Unterschiede zwischen gerader und schiefer Ansicht, von Raumdarstellung und flächenhafter Andeutung der Tiefenverhältnisse verwischt. Eingehend verweilt Kallab bei den Landschaften und Architekturdarstellungen der Wiener Genesis, deren Eigenart er mit Wickhoff gleichfalls aus antiken Vorbildern, speziell aus Landschaftsdarstellungen der römischen Kaiserzeit, erklären will, wie er überhaupt die altchristliche Kunst in der Landschaftsdarstellung durchaus abhängig von der Antike schildert. Er konstatiert einen fortschreitenden Zersetzungsprozess in altchristlicher und byzantinischer Kunst, bemerkt aber, wie sich trotz des allmählichen Unterganges des lebendigen Naturgefühles bestimmte perspektivische Schemata für die Zeichnung von Gebirgen und Architekturen, gewisse Kompositionsformen für die Anordnung der Landschaften erhalten. Im Trecento beobachtet man, wie die traditionelle, mittelalterliche Landschaft in der Freskomalerei neue Belebung erfährt. »Die Überlieferung aber,« schreibt Kallab, »die dreizehn Jahrhunderte geherrscht hatte, wird an entscheidenden Stellen mehr umgedeutet als durchbrochen; die ausdruckslosen Schemen der Felslandschaft bekommen ein neues Leben; die Beobachtung der allgemeinsten Gesetze, die für die bildliche Darstellung der äusseren Objekte bestehen, wie des Horizontes, des Augenpunktes, des Raumes, beginnt, und die naturwidrigsten Gewohnheiten, wie die willkürliche Färbung der Gebirge, die ornamentale Stilisierung der Pflanzen, werden beseitigt. Das Streben, wirkliche Gegenstände bis in Einzelheiten getreu abzubilden, wird rege. Endlich tritt in Ambrogio Lorenzetti wenigstens einmal der Typus des Künstlers in Erscheinung, der das Hergebrachte verschmäht und nur den eigenen lebhaften Eindrücken nachschafft, die er von Natur, Welt und Leben in sich trägt.« Sicherlich sind diese Beobachtungen Kallab's völlig zutreffend, aber macht nicht gerade diese Charakteristik des grossen Sieneser Trecentisten einen Teil des Vorangegangenen, so fein es nachempfunden, so richtig es gesagt sein mag, für das Verständnis des Folgenden, mehr oder minder überflüssig? Und liesse sich bei Giotto, welcher, wie Kallab vermutet, das Meer als neues Motiv in die Landschaftsmalerei des XIV. Jahrhunderts eingeführt hat, nicht ein ähnlich unmittelbares Verhältnis zur Natur nachweisen wie bei Ambrogio Lorenzetti? Wenn bei alledem die Maler des Trecento ähnliche Probleme zu lösen finden, wie die Meister der Wiener Genesis oder des griechischen Menologium der vatikanischen Bibliothek, so wird man das nicht ohne

weiteres aus der Abhängigkeit von ihren Vorgängern zu erklären brauchen, denen sie doch von vornherein eben durch die bewusste Rückkehr zur Natur weit voran sind.

Von der Entdeckung der Linearperspektive durch Brunellesco (?) macht Kallab die Entwicklung und den Aufschwung der naturalistischen Landschaftsmalerei im XV. und XVI. Jahrhundert abhängig. Er glaubt wohl mit Recht hier zwei Gruppen von einander scheiden zu können: die Maler der beiden ersten Generationen, wie Uccello, A. del Castagno, die Pollajuolo, Fra Angelico, Filippo Lippi, waren Naturalisten und fanden in einer mehr topographischen Schilderung der Landschaft unter Verzicht auf intimere Wirkungen ihr Genüge; Ghirlandajo, Botticelli, Verrochio und früher schon Masaccio leiten zu der zweiten Gruppe von Landschaftsmalern über, die, wie Filippino Lippi, Lionardo, Pier di Cosimo und die Umbrier durch das Studium der Luftperspektive momentane Stimmungen in die landschaftlichen Hintergründe zu bringen versuchen.

Die Arbeit schliesst mit einer eingehenden Charakteristik der bedeutendsten Umbrier und Florentiner, unter denen mit Recht Pier di Cosimo besonders hervorgehoben wird, dessen Thätigkeit in der Sixtinischen Kapelle bei dieser Gelegenheit einer feinen Stilanalyse unterworfen worden ist. Man wird die Arbeit Kallab's zu dem tüchtigsten und bedeutendsten zählen dürfen, was jüngere Forscher überhaupt in den letzten Jahren in der Kunstwissenschaft geleistet haben; es wäre nur zu wünschen gewesen, er hätte aus der einen Studie zwei gemacht und das Thema in der Weise ausgeführt, wie es die Fassung des Titels erwarten lassen durfte. *E. St.*

Katalog der Königl. Gemäldegalerie in Augsburg. Amtliche Ausgabe. 1899.

Die Gemäldegalerie in Augsburg wurde durch Franz Reber neu geordnet. Im zweiten Saal wurden zwei, im dritten drei Querwände zur Aufnahme von Gemälden gezogen. Eine Anzahl Werke wurde entfernt, dafür einige aus dem Vorrate aufgenommen. Nach Möglichkeit wurden die Schulen zusammengestellt. Die Galerie hat dadurch gegen früher, wo sie einen geradezu abschreckenden Anblick bot, wesentlich gewonnen. Dass natürlich eine Hängung nie Jedermann befriedigen wird und kann, ist selbstverständlich, und so hätten auch wir einiges auszusetzen. Vor allem war der Altar des sogenannten Ulrich Apt (!) früher in besserm Lichte und vollständig nebeneinander aufgestellt, während jetzt die beiden Verkündigungsflügel drüber hängen. Der interessante Cranach (Kurfürst Albrecht von Mainz betet Christus am Kreuze an), der durch die Dresdener Cranachausstellung erst zu Ehren gekommen ist, hängt, so zu sagen, im obersten Stocke. Kleine Bilder sind in die Säle gekommen, die besser in den Kabinetten untergebracht wären. Überhaupt würde noch manches auszumerzen sein und dafür besserer Platz für andre Bilder gewonnen werden.

Zu gleicher Zeit wurde durch Reber mit gewohnter Sorgfalt ein neuer Katalog fertig gestellt, da der alte von Marggraff fast unbrauchbar geworden war. Dadurch hat er sich ein grosses Verdienst erworben, um so mehr, als auch die neuen Auffindungen und Forschungen fast durchweg berücksichtigt worden sind. Bekanntlich ist, abgesehen von der altdeutschen Schule, über die Augsburger Gemälde wenig kritisches geschrieben worden. In der That ist die Aufgabe schwer, und wenn ich hier auf alle strittigen Punkte eingehen wollte, so käme schliesslich ein Buch heraus. Ich beschränke mich daher auf verschiedene Bemerkungen.

Das bekannte dem Leonardo da Vinci zugeschriebene weibliche Bildnis Nr. 290 hat Mündler seiner Zeit dem Giampetrino vindiciert, welcher Bestimmung ich mich anschliesse. Zwischen diesem feinen Gemälde und den Nrn. 292 und 294, hl. Magdalena und hl. Katharina, die beide deutlich den Charakter von Kopien nach lombardischen Vorbildern verraten, klafft ein erheblicher Unterschied. Über die Werke von Holbein Vater wäre die wichtige Dissertation von Franz Stödtner, Hans Holbein der ältere, erster Teil 1473—1504 (Berlin 1896) anzuziehen, auch des Künstlers Geburtsjahr danach richtiger zu stellen. Über die Amberger ist die Dissertation von Ernst Haasler (Königsberg 1894) zu vergleichen. Es kommen hier die beiden sichern Madonnen Nr. 120 und 295 und vielleicht als noch ungeschicktes Jugendbild Nr. 143, Porträt eines jungen Mannes von 1523, in Frage. Bei letzterm ergab die Untersuchung, dass die Zahlen 1523 und 26 zwar übergangen, aber doch ursprünglich sind. Das angebliche Bildnis der Isabella von Portugal, Gemahlin Kaiser Karl's V., Nr. 297, scheint mir auf Alonso Sanchez Coello zurückzugehen. Freilich kann ich diesen Namen nur mit Bescheidenheit aussprechen, da ich von spanischer Schule wenig verstehe. Tizian, wie das Inventar, oder Moroni, wie der Marggraff'sche Katalog wollte, können es nicht sein, sogar »Italienisch« überhaupt ist mehr als fraglich. Leider haben die Fleischteile gelitten. Die weiblichen Studienköpfe Nr. 446 scheinen eine etwas frühere Zeit als A. Janssens zu verraten, sie haben am ersten Beziehung zu Anthonis Montfoort (Blokland). Die geistreiche Naturstudie Nr. 575 ist von A. Brouwer und stellt den Maler Jan Lievens mit Sicherheit vor. Das grosse Genregemälde Nr. 593 hat mit dem ziemlich beglaubigten Münchener Werke des Michel Sweerts nicht die geringste Verwandtschaft. *Wilhelm Schmidt.*

Theodor Volbehr. *Das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst, ein Vermächtnis des 18. Jahrhunderts.* Buchschmuck von *Heinrich Vogeler.* Leipzig, Eugen Diederichs 1901. 8°. 114 S.

Die Gegner der modernen Kunst, die in der Loslösung und Befreiung der Baukunst und des Kunsthandwerks von den historischen Stilen eine Verirrung und krankhafte Anwandlung erblicken, welche nichts mit der organischen und naturgemässen Entwicklung eines neuen Stils zu thun haben, suchen gerne ihren Zweifel damit zu begründen, dass sie die ganze Kunstbewegung als eine willkürlich vom Zaun gebrochene hinstellen. Sie bezeichnen sie als das Werk einzelner jugendlicher Heisssporne, ja gehen so weit, sie als eine künstliche Mache hinzustellen, bei der eine von der Modesucht geleitete Presse die Hauptsache gethan habe. Den Vertretern solcher Anschauungen möchten wir in erster Linie die aufmerksame Lektüre des vorliegenden Büchleins empfehlen, in dem sich der feinsinnige Verfasser die dankenswerte Aufgabe gestellt hat, die Wurzeln dessen, was wir heute dem künstlerischen Grunde entspriessen und aufblühen sehen, bis zu den Ursprüngen zu verfolgen und zu zeigen, dass das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst nicht von gestern stammt, sondern bis weit in das 18. Jahrhundert zurückreicht. Also nicht plötzlich und unvermittelt, wie jene meinen, trat das Moderne auf, sondern als das sorgsam vorbereitete Endprodukt einer sich durch anderthalb Jahrhunderte ziehenden geistigen Entwicklung. Schon das 18. Jahrhundert hatte die Forderung gestellt, welche am Ende des 15. Jahrhunderts die Kunst auf ihre Fahne schrieb: Schaffen aus Eigenem. Dadurch erscheinen die Werke unserer Modernen in einem ganz anderen Lichte, und im Hinblick hierauf wirft der Verfasser mit Recht die Frage auf: »Darf man nicht annehmen, dass dem heutigen Kampfe um die Kunst vieles von seiner Schärfe genommen werden kann,

wenn der Nachweis gelingt, dass die Bestrebungen neuester Kunst ihren Stammbaum ganz direkt auf das Kunstverlangen der Goethe und Herder zurückführen können?«

Um diesen, in überraschender Weise gelungenen Nachweis zu führen, kam es zunächst darauf an, scharf und klar die Wandlungen zu kennzeichnen, welche der den Zeitströmungen folgende Kunstgeschmack seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durchgemacht hat, und zugleich darzuthun, dass nicht Zufall und Laune den Wechsel bestimmten, sondern dass sich hier vielmehr ein natürlicher Prozess abspielte, der nötig war, um die gesunde künstlerische Anschauung ans Licht treten zu lassen. Es musste die auf eine unbedingte Nachahmung der Griechen zielende Forderung Winckelmann's aus seiner Zeit heraus erklärt und mit der dieser Periode eigenen Sehnsucht nach Einfalt und Einfachheit in Verbindung gebracht werden, dann galt es zu zeigen, wie der antiquarische Standpunkt Winckelmann's mit Notwendigkeit aus sich heraus den Eklektizismus der Hagedorn und Mengs erzeugte, ferner mussten die Brücken zwischen diesen und dem allem Eklektizismus abholden Chodowiecki, der die Natur seine einzige Lehrerin, Führerin und Wohlthäterin nannte, geschlagen und dann die Verbindung zwischen ihm und Carstens hergestellt werden, dessen ganz moderne Schöpfungen »eine aus persönlichem Erleben wiedergeborene Antike sind«, kurzum, es galt zu zeigen, wie sich schon damals die Kunst zwischen den beiden Polen »Nachahmung« und »Originalität« bewegte. Wichtig war auch der Hinweis auf die Bedeutung Friedrichs des Grossen für das künstlerische Leben und die Geschmacksrichtung seiner Zeit sowie auf Kant, den grossen Befreier im Reiche des Geistes, der dem originalen Schaffen entschieden das Wort geredet hat. Auch Heinse mit seinem leidenschaftlichen Subjektivismus musste hier kräftig zu Worte kommen, vor allem aber kam es darauf an, die klare und entschiedene Stellungnahme Herder's, der in unzweideutiger Weise den modernen Standpunkt vertrat, zu kennzeichnen, auf den Gegensatz zwischen den echt Herder'schen Anschauungen des jungen Goethe und den antiquarischen und antiquierten Kunstanschauungen des alten Goethe hinzuweisen[1]) und zu zeigen, wie das, was dieser einst für gut und echt gehalten hatte, fortlebte und aufloderte in den künstlerischen Anschauungen der Wackenroder, Schlegel, Tieck und Runge und wie das wieder nichts anderes war als was wir heute als das Moderne bezeichnen.

Es ist ein Genuss, dem Verfasser auf seinem sicheren Gange zu folgen und sich von ihm auf die Höhe ästhetischer Anschauung führen zu lassen, zumal als das Büchlein überaus fesselnd geschrieben und wie sein Schmuck von einem feinen künstlerischen Geiste beseelt ist. *Rée.*

Gabriel Millet, Le monastère de Daphni, histoire, architecture, mosaïques. Ouvrage illustré de 19 planches hors texte et de 75 gravures. Paris, E. Leroux, 1899. XVI, 204 S. 4°.

Ich folge gern der Einladung, das ausgezeichnete Werk Millet's auch in dieser Zeitschrift einzuführen — obwohl ich bereits Byz. Zeitschrift X, 223 davon gesprochen habe — weil mir damit Gelegenheit geboten wird, weitere Kreise auf eine Strömung hinzuweisen, die auch in Deutschland allmählich Boden gewinnen sollte. Die Namen Didron, Vogüé, Bayet sind uns allen geläufig; wir beachten aber nicht, dass diese Bahnbrecher Nachfolge hatten und heute eine Generation unter Vorantritt Gustav Schlumberger's herangewachsen ist, die sich anschickt, die von jenen Männern im Orient begonnenen Arbeiten im grossen Stile fortzuführen; das sind Diehl, Bertaux, Millet, Laurent. Blicken wir hinüber nach Russland, so sehen wir auch dort die Bahnen Busslajevs und Kondakovs energisch weiter verfolgt durch eine junge Generation Smirnov, Ainalov, Rjedin u. a. In Russland hat seit jeher die Regierung mit allen Mitteln fördernd eingegriffen, auf Seite der Franzosen war es die Ecole d'Athènes, die von Anfang an die Studien auf dem Gebiete der christlichen Kunst des Orients mit in ihr Programm aufgenommen hatte, jetzt ist es die Regierung selbst, die eingreift. Millet's Band ist nur der erste einer grösseren Folge, der Monuments de l'art byzantin, die am Titel den Zusatz führt »publiés sous les auspices du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts«.

Bei uns hat sich gerade in den letzten Jahren, zum Teil herausgefordert durch eine tendenziös verneinende Richtung, die Überzeugung Bahn gebrochen, dass die Kunst des Mittelalters ganz durchsetzt ist von der des Ostens, die Klarlegung der »Byzantinischen Frage« ist ein Lieblingsthema der jüngeren Kunstforscher geworden. Aber man geht um den Kern herum, die Denkmälerwelt des Orients, deren Kenntnis allein uns entschieden vorwärts bringen kann, bleibt unbeachtet, wo etwas im Grossen angefasst werden möchte, stösst es gerade an leitender Stelle auf unüberwindbaren Widerstand. Was geschieht, muss sich aus privaten Mitteln durchsetzen. Und doch hat gerade Deutschland einst einen Markstein gesetzt damals, als Friedrich Wilhelm IV. Salzenberg mit der Herausgabe der grossen Monographie über die Sophienkirche betraute. Es ist unbegreiflich, dass man die so im grossen Stile angesponnenen Fäden nicht nur wieder fallen liess, mehr noch, dass man sich auch heute noch dagegen sträubt, sie wieder aufzunehmen. Vielleicht wirken die Thaten unserer Nachbarn im Ost und West anregend, hat sich doch in England, offenbar durch die französischen Absichten gefördert, das Erscheinen einer Byzantine architecture in Greece durchgesetzt, deren erster Band unter der Aegide der British school of Athens jetzt eben erschienen ist.

Dieses englische Unternehmen tritt in gewissem Sinne in Konkurrenz mit den französischen Monuments de l'art byzantin. Der eben erschienene Band von Schultz & Barnsley, The monastery of Saint Luke deckt sich mit einem der angekündigten Bände der Monuments, Diehl's Le monastère de Saint-Luc. Und doch ergänzen sich beide Unternehmungen auf das Glücklichste, die Engländer haben mehr die Architektur, die Franzosen mehr die bildliche Seite im Auge. Das muss man wissen, um Millet's Arbeit ganz gerecht zu werden. Bei ihm erscheint die Architektur etwas stiefmütterlich behandelt. Das ist aber keine Schwäche, sondern eine achtenswerte Einschränkung. Millet weiss, dass die englischen Architekten nach dieser Seite bereits auf das Gewissenhafteste gearbeitet haben, auch er wird wünschen, dass ihre Aufnahmen bald veröffentlicht würden und so seine eigenen Arbeiten zur Vollständigkeit abrunden helfen.

Millet legt den Nachdruck auf die Vorführung der Mosaiken und die Analyse ihres Stiles. Was sich bei uns jetzt so allgemein durchsetzt, das stilkritische Betrachten auch des mittelalterlichen Kunstwerkes, gegenüber der ikonographischen Methode, die uns so lange als Führer gedient hat, das bildet den wesentlichen Inhalt des Bandes. Von S. 94 an behandelt Millet in einzelnen Absätzen Hintergrund und Perspektive, Haltung und Gestus, Draperie, Behandlung des Nackten, Komposition und Kolorit. Wenn irgendwo, so gewinnt man in diesen Untersuchungen die Bestätigung dafür, dass das, was wir die byzantinische

---

1) Siehe desselben Verfassers Goethe und die bildende Kunst. Leipzig, E. A. Seemann 1895.

Kunst nennen, die Antike selber ist, d. h. die antike Kunst in ihrer Fortentwicklung unter den veränderten Verhältnissen, wie sie durch die neuen lokalen Bedingungen, die Rassenmischung und den Geist der Kirche des Ostens bedingt waren. Es würde über den Rahmen dieser Zeitschrift hinausgehen, wollte ich Detail-Kritik üben. Möchte die allgemeine Einführung mit dazu beitragen, dass auch bei uns endlich energisch an die Erforschung der christlichen Denkmäler des Orients geschritten wird und wir nicht länger kaltblütig zusehen, wie sich andere mühen, den schweren Block, der uns den klaren Einblick in die Kunstentwicklung versperrt, bei Seite zu schieben.

I. Strzygowski.

Fünfzig Meisterwerke von Anton van Dyck in Photogravure nach den im Jahre 1899 in Antwerpen ausgestellten Originalen, nebst Beschreibung, historischen Erläuterungen und einer Lebensskizze des Künstlers von *Max Rooses*. Herausgegeben unter dem Protektorat der Ausstellungs-Kommission. Aus dem Holländischen übersetzt von *E. F. Kossmann*. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. 1900.

Als bleibende Erinnerung an die im Jahre 1899 anlässlich der dreihundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages Anton van Dycks in Antwerpen ins Leben gerufenen Ausstellung seiner Werke wurde eine prächtige Publikation veranstaltet, von der uns jetzt auch eine deutsche Ausgabe, übersetzt von E. F. Kossmann, verlegt bei Breitkopf & Härtel, vorliegt. Sie enthält von den 100 auf der Ausstellung vereinigten Werken van Dycks 50 der hervorragendsten Bilder in trefflichen Heliogravuren der Berliner Firma Meisenbach, Riffarth & Comp. und zeichnet sich durch die in jeder Beziehung vornehme und geschmackvolle Ausstattung aus. Der erläuternde Text zu den Tafeln entstammt der Feder Dr. Max Rooses, des Direktors des Plantin-Moretus-Museums in Antwerpen, ebenso die kurze einleitende biographische Skizze, in der der bekannte Kunstgelehrte in feinsinnigster Weise den Entwickelungsgang des Meisters schildert. Empfehlenswert wäre es gewesen, auch bei der Anordnung der Bildtafeln ein System einzuhalten, am besten die chronologische Reihenfolge, während dieselben ziemlich wahllos durcheinandergeschüttelt sind. Das gegebene Abbildungsmaterial gestattet uns aber trotz alledem einen klaren Überblick über den Entwickelungsgang van Dycks, man muss sich nur die kleine Mühe nehmen, mit Hilfe des Registers die zusammengehörigen Werke herauszusuchen. Aus der ersten Periode, der Zeit vor dem Jahre 1621, in der der junge Meister noch in voller Abhängigkeit von seinem Lehrer Rubens steht, stammen: die Kreuzigung des Petrus (S. 58), Daedalus und Ikarus (S. 70), Judas Verrat (S. 79), der heilige Martinus und von Porträts die sogenannte Frau Vink (S. 77) und »eine Magistratsperson« (S. 86).

Nur wenige Bilder gehören der italienischen Zeit des Meisters an, in der er besonders den Einfluss der grossen Venezianer erfuhr. Es sind das herrliche, vornehme Porträt der Marquise Paola Adorno-Brignole-Sale (S. 21), das ganz merkwürdige 1626 datierte Bildnis des Giovanni Vincenzo Imperiale (S. 67) — das wieder den Einfluss der oberitalienischen »Schwarzmaler« verrät — sowie die charakteristische heilige Familie aus der Sammlung Kann (S. 23). 1627 kehrte van Dyck wahrscheinlich nach Antwerpen zurück und entfaltet bis 1632 eine fruchtbare Thätigkeit in seiner Heimat. In den Werken dieser Zeit kreuzen sich italienische Einflüsse mit denen des Rubens, sie sind, wie Rooses sich treffend ausdrückt, »ins Gleichgewicht gekommen«, da »die vlämische Natur des Meisters wieder in ihre Rechte trat«.

Auffällig muss es auf den ersten Blick erscheinen, dass van Dyck, der doch vorwiegend als Porträtmaler thätig war, in dieser dritten Periode seiner Thätigkeit so zahlreiche Historienbilder geschaffen hat. Von den 21 Bildern aus den Jahren 1627 bis 1632, die uns hier in Reproduktionen vorliegen, behandeln zehn religiöse Stoffe! Rooses giebt hierfür die sehr einfache Erklärung, dass der wiedererwachte Religionseifer in dieser Zeit nicht nur die zahlreichen neuen, sondern auch alte Kirchen, welche durch die Bilderstürmer ihrer Kunstschätze beraubt worden waren, mit neuen Altarbildern schmückte und dass van Dyck besonders in den Jahren 1629 und 1630, als Rubens in Spanien und England weilte, mit Vorliebe Aufträge dieser Art erteilt wurden. In dieser Zeit porträtierte van Dyck auch viele bedeutende Landsleute, von denen uns die Publikation den Erzbischof Malderus (S. 24), den Marquis Ambrosius Spinola (S. 26), sowie den Maler Martin Pepyn (S. 32) unter anderen bringt. 1632 kehrte van Dyck nach England zurück, wo er bis zu seinem 1641 erfolgten Tode mit kurzen Unterbrechungen thätig war. Diese letzte Periode zeichnet sich dadurch aus, dass der Meister fast ausschliesslich als Porträtist thätig war. Aber auch seine Malweise erleidet nochmals eine Veränderung. Er gewinnt an Originalität, seine Porträts werden eleganter und vornehmer, »die Menschen verlieren alle Rohheit, alle Schwere; sie werden mehr und mehr geläuterte, ätherische Wesen« und besonders in den Kinderbildern der letzten Jahre »offenbart sich seine feinfühlende Natur in vollster Bewusstheit und Ursprünglichkeit«. Jetzt erst wird er der Meister, der die englische, so hoch sich entwickelnde Porträtkunst der folgenden Zeit beeinflusste und noch einem Gainsborough und Reynolds als Vorbild diente. Aus den Jahren des englischen Aufenthaltes bietet uns das neue van Dyck-Werk ebenfalls eine ganze Reihe charakteristischer Beispiele. Ich verweise nur auf die schönen Doppelporträts (S. 45, 89 und 100), das Bildnis Arthur Goodwin's (S. 60), den eleganten Lord Philipp Wharton (S. 81), die Lady Rich (S. 64) und Baroness Spencer (S. 69) und das berühmte anmutige und vornehme Bild mit den drei ältesten Kindern Karls I. (S. 93), von 1635 aus Windsor Castle, das uns zeigt, wie van Dyck »der als Lehrling in den gewaltigsten Henkerscenen schwelgte, sich allmählich zu dem zartesten aller Kindermaler umbildete«! —

Während die geschmackvolle, innere Ausstattung des schönen Werkes, was Papier, Druck u. s. w. anbetrifft, auch den höchsten Ansprüchen genügen muss, kann ich als Bücherfreund nur bedauern, dass der an und für sich würdige, in Blau und Weiss gehaltene Einband durch das darüber gelegte, unruhige schwarze Gitterwerk in seiner Wirkung eher verliert als gewinnt. *Th.*

Holbein's „Ambassadors“. *The Picture and the Men.* An Historical Study by Mary *F. S. Hervey.* With nineteen illustrations and two facsimiles. London. George Bell & Sons. 10 S. 6 P.

Die vorliegende Studie giebt ebenso interessante wie wertvolle Aufschlüsse über das in der »National-Gallery« befindliche berühmte Bild von Holbein's Hand. Die Verfasserin, welche das ausserordentliche Glück besass, in dem Geschäft eines französischen Buchhändlers in der Provinz den Pergamentstreifen zu entdecken (jetzt in dem Oktogon-Saal der Galerie), der endgültigen Aufschluss über die in dem quäst. Bilde dargestellten Persönlichkeiten erteilt, hat durch die geschickte Benutzung dieses Glücksumstandes sich um Kunst und Wissenschaft höchst verdient gemacht. Nächst ihr gebührt Mr. Sidney Colvin, dem Direktor des englischen Kupferstichkabinetts, der Ruhm, am meisten zur Identifizierung der in Frage stehenden Personen beigetragen zu haben. Bis auf einige gering-

fügige Details ist nunmehr der bezügliche Sachverhalt klargelegt.

Bei Beginn der Untersuchungen schien alles noch zweifelhaft, da nichts als die Tradition vorhanden war, nach welcher hier die Porträts zweier Gesandten vorliegen sollten. Eine einzige gute Angabe war vorhanden: die Jahreszahl »1533«, als echte Signatur Holbein's erkannt. Das Alter der beiden Männer konnte auf 25 resp. 29 Jahre geschätzt werden, und einer derselben ist mit dem französischen St. Michaelsorden dekoriert. Dass Holbein sich im Jahre 1533 in England aufgehalten, gilt als zweifellos.

Mr. Sidney Colvin's Forschungen gelang es, mit ziemlicher Sicherheit in der Person zur Linken Jean de Dinteville festzustellen. Diese Ansicht erhielt fast Gewissheit dadurch, dass auf dem Globus im Bilde der Name »Polisy«, die Besitzung Dinteville's in Burgund, entdeckt wurde. Die zweite Person auf dem Gemälde blieb aber nach wie vor unbekannt.

Als das Werk Holbein's im Jahre 1890 für die »National-Gallery« angekauft wurde, wusste man nur, dass es vor etwa 100 Jahren von dem Pariser Bilderhändler Le Brun an den englischen Händler Buchanan veräussert worden war, und Lord Radnor von diesem es 1808 erwarb. Hier endete die Geschichte des Meisterwerkes. Einigermassen lüftete sich der Schleier, als vor sechs Jahren ein Katalog von einer 1787 vorgenommenen Versteigerung der Bildersammlung eines Herrn Beaujon aufgefunden wurde. In dem gedachten Verzeichnis befand sich die Eintragung: »M. M. de Selve et d'Avaux. On voit aussi une tête de mort en perspective.« Der letztgenannte Zusatz traf für das in Frage kommende Bild zu, aber die beiden Namen mussten zunächst irreführen.

Im Jahre 1895 kam nun der Pergamentstreifen zum Vorschein, der in Faksimile in dem obigen Werke wiedergegeben ist. Die Verfasserin kaufte das Dokument von einem Buchhändler in Pré-Saint-Gervais. Dies etwa aus der Mitte des 17. Jahrhunderts herrührende Schriftstück besagt folgendes: »Bis 1653 wurde in Polisy ein Bild aufbewahrt, das Messire Jean de Dinteville darstellt, den Gesandten Franz I. für England, und Messire George de Selve, Bischof von Lavour, seinen intimen Freund, der Gesandter bei dem Kaiser Karl V. war. Beide trafen in England einen ausgezeichneten Maler, den sie beauftragten, 1532 oder 1533, dies Bild zu malen.«

Von 1653 bis 1787 blieb trotzdem eine Lücke auszufüllen. Mary Hervey hat zu dem Zweck mit unendlicher Mühe die Geschichte der Familie Dinteville, ihrer Erben und der unter ihnen stattgehabten Rechtsstreitigkeiten durchforscht. Sie kommt hierbei zu dem Resultat, dass, nachdem die direkte Linie ausgestorben war, ein Nachkomme aus einem Nebenzweige der Familie im Jahre 1687 eine Tochter des Grafen d'Avaux heiratete. Hierdurch erklärt sich wiederum der Umstand, dass dieser Name in dem Beaujon-Katalog vorkommt, und die Verfasserin glaubt an eine absichtliche Änderung, weil von verschiedenen Seiten Ansprüche auf den Besitz des Bildes erhoben wurden und seine Spur verwischt werden sollte.

Später finden wir das Gemälde in dem Besitz der Familie des Marquis de Basville, eines Freundes von Beaujon. Zur Verwirrung der ganzen Angelegenheit behielt die Tradition den Namen »de Selve« für die zur linken Hand dargestellte Person, statt der zur rechten, bei. In ungemein anziehender Weise werden von der Verfasserin die sozialen und politischen Beziehungen der beiden Freunde, Dinteville und de Selve, geschildert.

O. von Schleinitz.

STEINPAPIER

Die Lithographie von *B. Héroux*, die wir heute bieten, verdient auch aus einem technischen Grunde besondere Beachtung. Héroux' Blatt ist nämlich auf *Steinpapier* hergestellt.

Unter dieser Bezeichnung brachte die Wiener Gesellschaft für graphische Industrie vor kurzem ein für die lithographische Technik wahrscheinlich bedeutungsvolles Präparat in den Handel, unter welchem man sich aber nicht ein Papier aus Steinen fabriziert vorstellen darf. Die Bezeichnung »Steinpapier« hat mit dem hierzu verwendeten Material nichts zu thun, sondern weist auf seine Eigenschaften hin. Das »Steinpapier« besteht aus einer Papierunterlage und einer auf dieses aufgelegten Schicht, deren Zusammensetzung das Geheimnis des Erfinders ist. Zunächst dient das Steinpapier als Umdruckfläche für alle lithographischen Manieren, und zwar in der Weise, dass von einem auf Steinpapier gemachten Umdruck eine grosse Anzahl weiterer Umdrucke erhalten werden kann, ohne Beschränkung der Zeit. Noch nach monatelanger Aufbewahrung können die umgedruckten Zeichnungen wieder auf den Stein übertragen werden. Vor allem aber ist das Steinpapier für jede Art von lithographischen Zeichnungen zu verwenden. Da es nicht nur glatt, sondern auch gekörnt erhältlich ist, so können alle Zeichnungstechniken ausgeführt werden. Gezeichnet wird auf den glatten Papieren mit der Feder, auf den gekörnten und gerasterten Sorten mit Kohle, Kreide, eventuell auch mit Kreide und Feder kombiniert, und zwar in positiver Form. Die Anbringung einer Skizze oder einer Pause erfolgt genau so wie am Steine. Die Originalzeichnung wird dann auf den Stein umgedruckt und ist für eine weitere Anzahl von Umdrucken aufbewahrungsfähig, da diese Originalzeichnung vollkommen intakt erhalten bleibt.

Korrekturen sind während oder nach der Arbeit ohne weiteres ausführbar, da eine Citronenlösung die Zeichnung zum Verschwinden bringt. Der Künstler hat also den Vorteil, dass er auf dem Reissbrett arbeiten kann und nicht negativ zu zeichnen braucht, der Drucker, dass er statt des schweren, kostbaren Steines ein blosses Blatt aufzubewahren hat. Bei der allmählichen Erschöpfung des Solenhofer Schieferlagers erscheint die neue Erfindung doppelt wertvoll.

Den jungen Künstler, dem wir den kecken Akt verdanken, werden wir in einem der nächsten Hefte mit bedeutsamen Leistungen vorstellen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.







ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. XII.

ADOLPH V. MENZEL PINX.

Dreifarbenbuchdruck v. Förster & Borries, Zwickau i. S.



Wilhelm Trübner. Das Heidelberger Schloss

WILHELM TRÜBNER

VON KARL VOLL

WILHELM TRÜBNER wurde am 3. Februar 1851 als Sohn des Heidelberger Stadtrates und Juweliers Georg Trübner geboren. Die alte Künstlergeschichte, die wohl ewig wieder jung werden wird, trug sich auch bei ihm zu: er wollte Maler werden, die Eltern aber wollten das durchaus nicht zugeben. Sein Vater war jedoch ein einsichtiger Mann, masste es sich nicht an, in dieser wichtigen Frage allein den Ausschlag zu geben, und wandte sich an Anselm Feuerbach, der damals häufig in Heidelberg weilte — zum grossen Teil wegen der schönen Natur und des guten Weines — mit der Bitte, die Skizzen des jungen Trübner zu begutachten. Feuerbach sprach sich unumwunden dahin aus, dass sie von einem starken Talente zeugen und so gaben die Eltern ihren Widerstand auf. Es ist kein leerer Zufall, dass gerade Feuerbach es war, der Wilhelm Trübner für die deutsche Kunst gewonnen hat; denn nicht nur als Menschen, sondern auch als Künstler sind die beiden eng verbunden. Feuerbach, der menschenscheue, hat denn auch Trübner gegenüber eine bemerkenswerte Ausnahme gemacht und er, der sonst in Heidelberg den Verkehr mit der Aussenwelt möglichst vermied, hatte dort schon und noch später in Rom eine grosse Vorliebe für seinen Schützling.

Der Anfang war nun freilich günstig für Trübner. Einer der grössten deutschen Künstler hatte sich für ihn verwendet, die sehr wohlhabenden Eltern waren mit seiner Berufswahl zufrieden: und doch musste er nun mit schlimmen Erfahrungen beginnen und die ganze Misere der deutschen Kunstakademien kosten. In Karlsruhe und in München versuchte er sein Glück; aber wie fast in allen Künstlerbiographien steht auch hier der traurige Spruch: der Schüler konnte nichts von seinen Lehrern lernen und verliess die Akademie. Er ging zunächst in die Privatschule des damals hochgefeierten Porträtisten Canon in Stuttgart und dann zurück nach München, aber diesmal zu Wilhelm Leibl. Die Berührung mit Leibl aber war entscheidend für ihn. Jene Eigenschaften von Trübner's Talent, die historischen Wert haben und auf denen diejenigen seiner Werke beruhen, die wohl auch dann noch ihre Bedeutung haben werden, wenn die meisten der jetzigen Tagesgrössen vergessen sind, haben ihre Ausbildung bei Leibl erhalten.

Eine Schädigung seiner Selbständigkeit ist freilich

dadurch nicht gegeben und sie darf darin auch nicht erblickt werden; der Anschluss an den damals noch jungen Leibl, dessen Einfluss auf die meisten übrigen deutschen Künstler erst viel später zu wirken anfing, beweist vielmehr, dass der zwanzigjährige Trübner trotz einer für den Maler als solchen ungünstigen Erziehung doch den richtigen Blick für das besass, worauf es in der Malerei eigentlich ankommt. In Leibl's Technik ist vielleicht das Wichtigste die gesunde Tüchtigkeit, und diese Eigenschaft ist es, die Trübner von ihm übernommen, die er dann auf Studienreisen in deutschen und italienischen, vor allem in niederländischen Galerien alter Meister weiter ausgebildet hat.

Im Anfang der siebziger Jahre war Trübner bereits ein fertiger Künstler und es sind gerade die Arbeiten aus jener Zeit, die infolge ihrer entzückenden Frische noch heute als modern empfunden werden. Viele von ihnen sind in letzter Zeit in den Besitz unserer Galerien übergegangen, ein Zeichen, dass sie die harte Probe der von einer neuen Generation geübten Kritik gut bestanden haben.

Während nun Trübner in München lebte, pflegte er die Freundschaft nicht nur von Leibl, sondern auch von Hans Thoma. Es war ein schönes Kleeblatt; aber in ihrer Gleichgültigkeit gegen die offizielle Kunst und gegen die damals herrschende beziehungsweise grassierende Pseudorenaissance waren sie eigentlich doch recht unbequem. Leibl zog sich denn auch bald wieder ins bayerische Voralpenland zurück, Thoma ging nach Frankfurt; nur Trübner hielt als der letzte dieses Dreibundes in München aus.

Sein Wunsch, an der Sanierung der bestehenden Missstände mitzuarbeiten, wurde leider nicht in vollem Masse erfüllt und es kamen harte Kampfjahre für ihn. Ungefähr zehn Jahre lang, bis endlich auch er, der Münchener Verhältnisse müde, im Jahre 1896 nach Frankfurt übersiedelte, bemühte er sich, Zopf- und Willkürherrschaft ihrer verderblichen Wirkung auf die deutsche Kunst zu berauben. Seine eigene Thätigkeit als Maler kam dabei einigermassen zu Schaden, aber er hat für die Allgemeinheit viel Gutes geleistet und die Gründung der Münchener Secession ist zum guten Teil auf seine Anregung zurückzuführen. Man hat freilich nicht gar viel Notiz von dieser seiner Thätigkeit genommen und er ist auch bald mit anderen wie Louis Corinth, H. Schlittgen und Th. Th. Heine aus der Secession ausgetreten, weil er eben auch hier nicht sein Ideal von freier, im guten Sinne toleranter Kunstauffassung verkörpert fand. In Frankfurt lebt er nun wieder ausschliesslich seiner Kunst, diese aber hat hier einen neuen Aufschwung genommen und Trübner steht heute wieder da als einer der ersten deutschen Maler. Nur flüchtig sei erwähnt, dass er im Städel'schen Institut, wo er ein prächtig eingerichtetes Atelier besitzt, einige Zeit auch als Lehrer thätig war und dass seine guten Dienste vom preussischen Kultusministerium durch Verleihung des Professorentitels ehrenvoll anerkannt wurden.

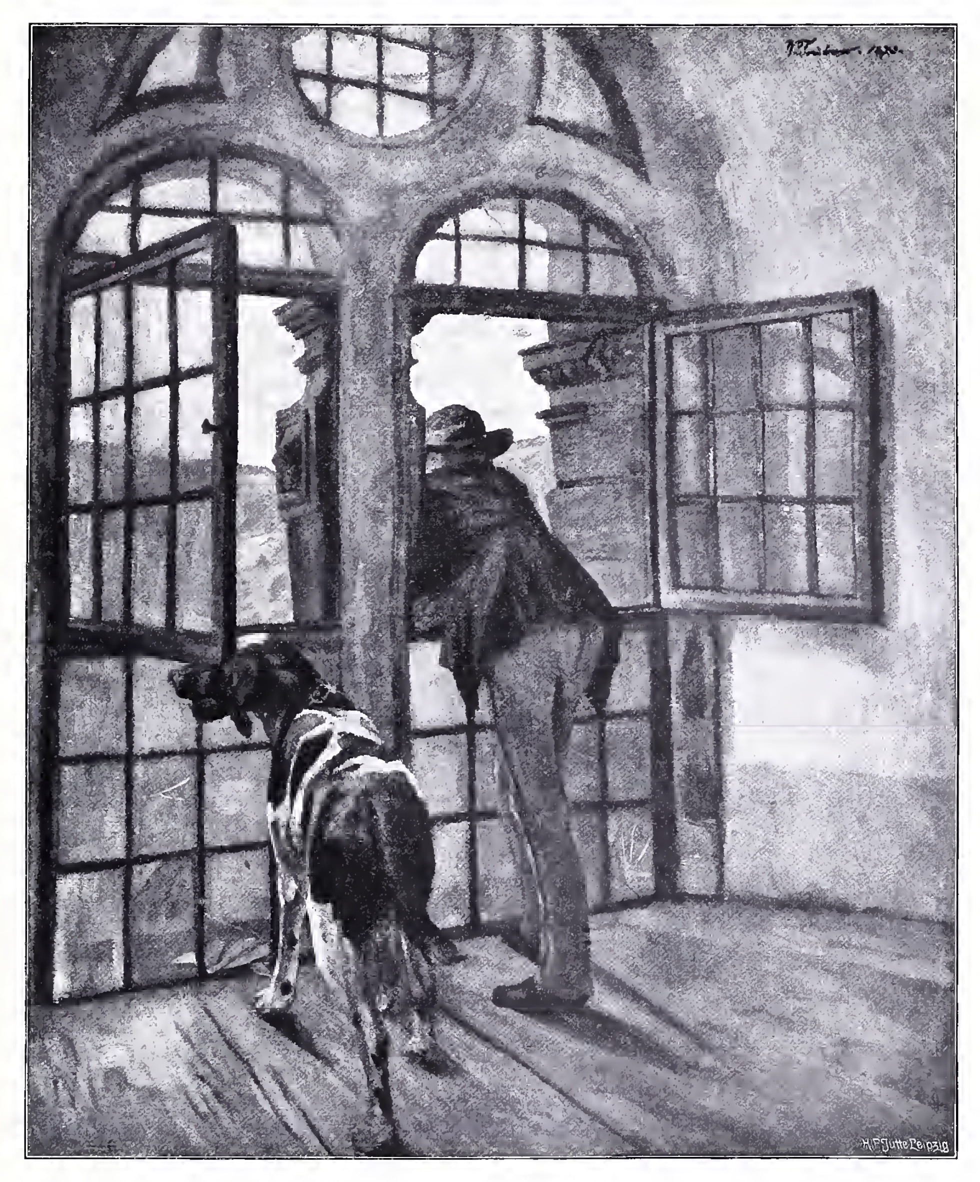
Dieser kurze Abriss von Trübner's äusserlich wenig bewegtem Leben lässt doch erkennen, dass wir drei Epochen bei ihm zu unterscheiden haben: die erste reicht bis ungefähr zum Jahre 1880 und sah seine entzückenden Früharbeiten entstehen, die zweite, wo er sich litterarischen Neigungen hingab, reicht von 1880 bis ungefähr 1895. Als Schriftsteller und als Agitator hat er in dieser Zeit aufs Kräftigste und Wirksamste eingegriffen in die Entwickelung der deutschen Kunst, die ohne die von Trübner so sehr beförderte secessionistische Bewegung unrettbar dem sogenannten Gschnaas zum Opfer gefallen wäre. Die dritte, die Frankfurter Epoche, zeigt ihn als Landschafter grossen Stils. Uns interessieren hier zunächst die erste und dritte.

Um Trübner's Stellung zu der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts richtig zu erfassen, muss man eigentlich nach Darmstadt gehen. Dort hängt in der Grossherzoglichen Galerie ein kleines Bild von ihm, das wir hier in Abbildung bringen, ein Blick vom Heidelberger Schloss, und darüber hängt ein berühmtes Porträt von Lenbach, darstellend den grossen Kunstfreund Baron Liphart. Ich will hier keinen Vergleich zwischen beiden Bildern hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes ziehen, es kommt mir nur darauf an, an ihnen Trübner's historische Bedeutung festzustellen. Bei dem künstlich alt gemachten Porträt Lenbach's stehen wir vor dem Werk einer aussterbenden Richtung, wir stehen sozusagen in einer Sackgasse, aus der kein noch so schmales Pförtchen hinüberführt auf den schönen Platz, wo sich die Kunst unserer Zeit frei ergehen kann, um ihren eigenen Problemen zu leben. Alles in diesem doch so berühmten Bildnis weist zurück auf ferne Zeiten, die nie mehr lebendig werden, nichts führt nach vorwärts.

Das Werk weiss von keinen selbständigen Ideen und Gefühlen zu erzählen, die seinen Urheber bewegt hätten, und mit denen er versucht hätte, sich an den grossen künstlerischen Aufgaben seiner Zeit zu beteiligen. Ich spreche hier mit Absicht nicht von der psychologischen Auffassung, sondern nur von dem Gemälde als Interpretation der körperlichen Erscheinung, der Lenbach bekanntlich ganz unselbständig gegenübersteht. In der That hat auch die deutsche Kunst, die doch unleugbar so grosse Fortschritte in den letzten Decennien gemacht, einen ganz anderen Weg eingeschlagen als ihn Lenbach bei dem Porträt des Baron Liphart beschritten hatte. Sie verliess die Sackgasse der Abhängigkeit von den alten Meistern und schlug die Pfade ein, die Leibl, Trübner, Liebermann und Menzel gegangen waren. Daher kommt es, dass Trübner's Blick vom Heidelberger Schloss, der doch beinahe dreissig Jahre alt ist, uns so sehr modern anmutet, während das Bildnis des Baron Liphardt, das doch jüngeren Datums ist, uns so viel altertümlicher erscheint.

Das Entscheidende liegt hier keineswegs darin, dass das eine Gemälde trüb und dunkel, das andere köstlich hell ist, sondern in der Naturanschauung selbst, die bei dem einen nach vorgefassten Meinungen, bei dem andern aber unbefangen arbeitet.

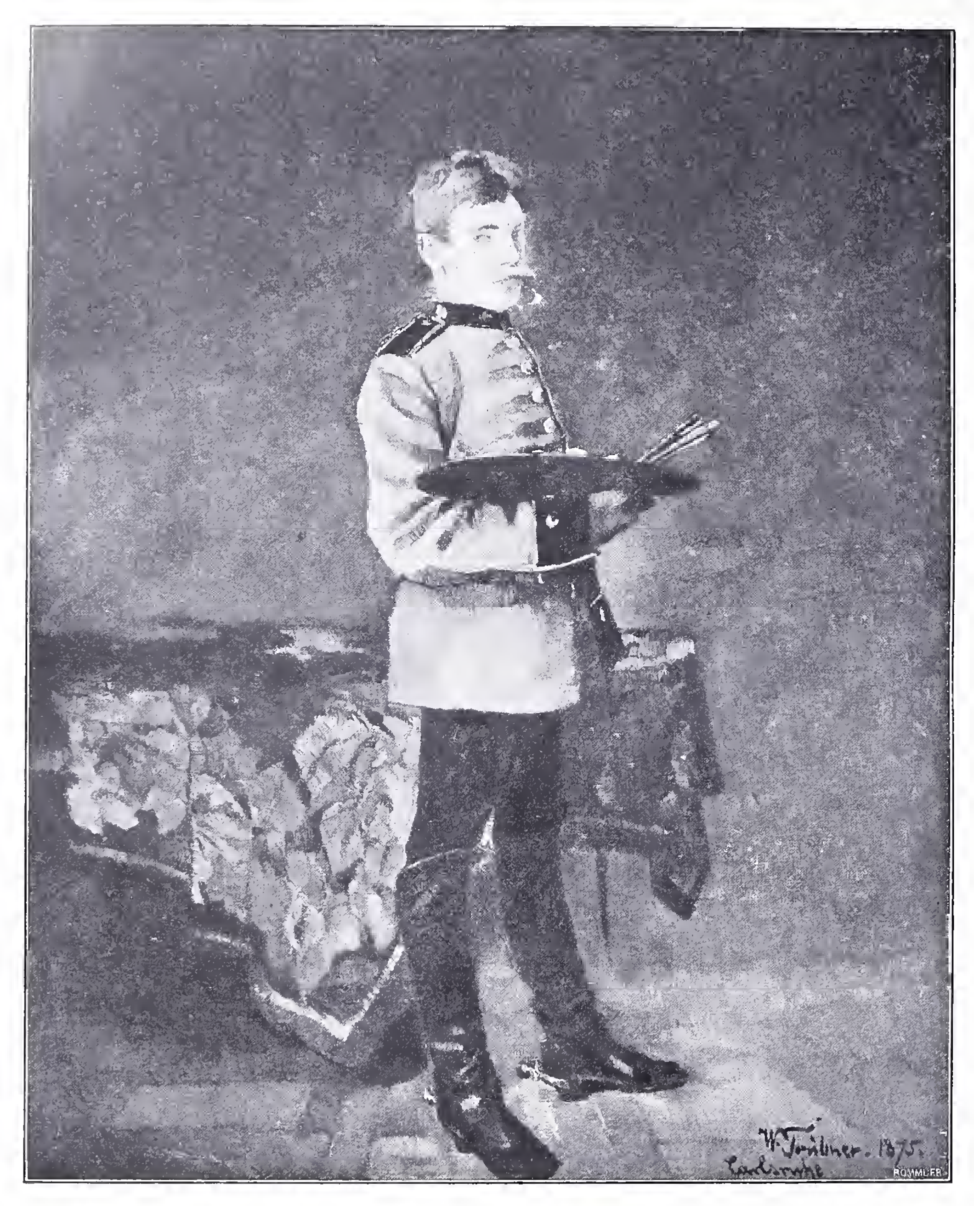
Trübner's schönes Bild in der Darmstädter Galerie entstand in einer glücklichen Periode neben vielen anderen, die alle auf der gleichen Höhe stehen.



Verlag von Dr. E. Albert in München

WILHELM TRÜBNER
BLICK AUS DEM HEIDELBERGER SCHLOSS
GROSSH. GALERIE, DARMSTADT

Mannigfaltig in der Erfindung und ganz ungleich im Motiv, sind sie doch alle gleich im Prinzip: sie wollen nur die malerische Seite der dargestellten Wesen geben. Ob es nun Genrescenen, Porträts, Landschaften oder Studienköpfe aus dem Volke sind, das war eigentlich für den Künstler Nebensache. So war Trübner einer der ersten, der dem Kunstwerk die Unabhängigkeit vom Inhalt verschaffte. Er hat freilich dem Geschmack seiner Zeit Rechnung getragen und seinen Bildern wirkungsvolle Unterschriften gegeben, aber er hat beim Malen niemals daran gedacht, dass diese Unterschrift der Träger oder gar der alleinige Träger des künstlerischen Wertes sei. So besitzt die Münchener Pinakothek ein feines Werk von ihm aus dieser Periode: Im Atelier. Eine Dame plaudert mit einem jungen Manne, von dessen Kopf fast nichts sichtbar ist, weil der grosse Hut und die in die Wange gestützte Hand ihn unserem Blick entziehen. Das Interesse knüpfte sich für den Künstler und knüpft sich für den Beschauer noch heute lediglich an den vornehmen reizvollen Ton und an höchst erquickliche Frische der Behandlung. Wer will da noch, einer veralteten Einteilung folgend, das schöne Stück dem Genre im speziellen unterordnen! Es gehört der Malerei als solcher an und der Stoff ist gleichgültig. Oder die bekannte »Kunstpause« in der Brera von Mailand, die jeden Deutschen so vertraulich unter all den italienischen Bildern grüsst. Ein üppiges nacktes Weib lehnt an einem schweren Renaissanceschrank, mit stumpfer Neugier einen Totenschädel betrachtend. Was kümmern uns heute die philosophischen Gegensätze



Wilhelm Trübner. Selbstbildnis als Einjähriger

(Verlag von Dr. E. Albert, München.)



WILHELM TRÜBNER
TILLY REITET IN DIE KIRCHE WÄHREND DER SCHLACHT BEI WIMPFEN
(Nach Photographie von J. B. Obernetter, München.)

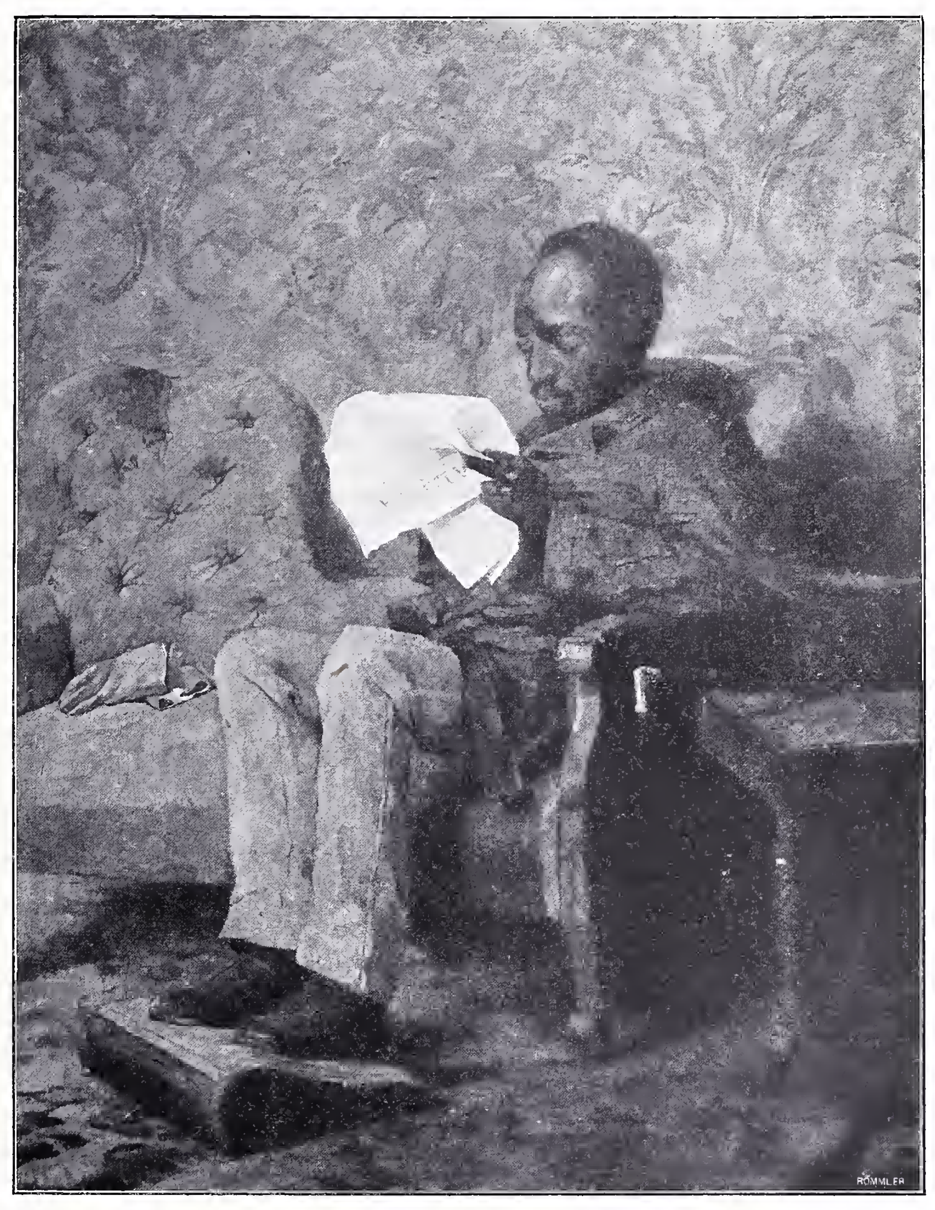
zwischen dürrem Tod und blühendem Leben, die ein damaliger Kritiker sich vielleicht bemüht hätte, aus diesem Bilde zu deducieren. Wir sehen und fühlen, dass der Künstler daran nicht gedacht hat, dass sein Bestreben vielmehr nur darauf gerichtet war, den weissen Leib in dem halbdämmerigen Raume frisch und frei von aller damals herrschenden Schablone malerisch wiederzugeben. Wir wünschen sogar



Wilhelm Trübner. Der erste Versuch
(Verlag von Dr. E. Albert, München.)

vielleicht, dass der Totenschädel verschwinden möchte. Oder wenn Trübner vor demselben alten Schrank, der aber diesmal geöffnet ist, einen Jungen auf dem Boden sitzen und eine Flasche entkorken lässt, erkennt man da nicht ohne weiteres, dass des Künstlers Motiv nicht etwa, wie er in der Unterschrift angiebt, »der erste Versuch« des stillen Trunkes war, sondern dass er sich eben an dem spiegelnden Glanze des schwarzen Schrankes und dem weichen Dämmerlicht des interessanten Raumes freute. Die Pilotyschule hat ja derartiges auch versucht, aber man vergleiche die Ermordung Wallenstein's nur einen Augenblick mit einem Interieur von Trübner und man wird den Unterschied erkennen. Piloty hat die Formen des von ihm so sehr bevorzugten Details mit eitler Pedanterie wiedergegeben, aber ohne Gefühl für die Farben- und Tonwerte, kurz ohne malerisches Interesse. Daher bei ihm die laienhafte Aufdringlichkeit, die den Nebensächlichkeiten einen ihnen durchaus nicht gebührenden Wert verleiht, bei Trübner aber jene stilvoll malerische Gleichmässigkeit der Behandlung, die erkennt, dass für den bildenden Künstler die Natur in allen ihren Schöpfungen, den belebten und unbelebten, einheitlich verfährt und gleichmässig interessant ist. Und so malt er denn in derselben Epoche, wo ihn der glänzend polierte alte Schrank so sehr interessiert hat, mit demselben Eifer und demselben Erfolg jene prächtigen Studien nach Negern,

von denen wir hier eine in Abbildung wiedergeben. — Die Kunstanschauung war um vieles reiner geworden, als sie sich wieder auf diesen Standpunkt zu stellen gelernt hatte und sie belohnte ihre Anhänger durch die Gabe der Vielseitigkeit und leichten Beweglichkeit. Versatzstücke und ständig wiederkehrende Typen, Beschränkung auf ein bestimmtes psychologischen Tricks; denn was ihn interessiert, ist nicht die Frage, wie der zu Porträtierende in diesem oder jenem Theaterkostüm, in dieser oder jener künstlich arrangierten Stimmung ausgesehen haben könnte, ihn interessiert es nur, zu konstatieren, wie der Mann in den Stunden aussah, wo er dem Maler in schlichter Tagestracht sass. Es ist kein Zweifel, dass hier-



Wilhelm Trübner. Politische Studien
(Verlag von J. B. Obernetter, München.)

Gebiet, alle diese wunderlichen Symptome einer unreifen Kunst hören hier auf und so finden wir denn Trübner, der in Interieurs und Stillleben brillierte, zu gleicher Zeit unter den bedeutendsten Porträtisten und Landschaftern seiner Zeit. Seine Auffassung des Porträts hat unstreitig viel vor der bis dahin üblichen voraus. Er braucht keine wirkungsvollen Posen und keine Anlehnungen an alte Meister, er braucht keine durch eine viel grössere und wertvollere Wahrheit in das Porträt kommt, das Selbstbildnis Trübner's als Dragonereinjährigen und das berühmte Porträt Gungl's mögen als Beispiele dienen. Diese Arbeiten verraten übrigens besser als andere, wie selbständig Trübner auch Leibl gegenübersteht, von dem er doch so viel gelernt hat. Die Verwandtschaft der Auffassung und Behandlung ist ja unverkennbar;

aber im Gegensatz zu der minutiös arbeitenden Art Leibl's liebt Trübner das Gegenüberstellen breiter Flächen; er giebt viel weniger Detail und gleicht viel mehr aus. Einen unbedingten Vorzug wird man übrigens — wenigstens in Bezug auf die Porträts — hierin nicht erkennen dürfen; denn ein Teil der Individualität des Dargestellten wird hier, wenn auch gewiss nicht aus künstlerischer Schwäche, aber eben doch aus willkürlicher und hier nicht gerade sehr glücklich angebrachter Beschränkung unterdrückt. Die äusserste Charakteristik fehlt Trübner's Bildnissen mitunter recht fühlbar. Aber da wir unumwunden diesen Mangel, wenn wir so sagen wollen, eingestanden haben, dürfen wir den Hinweis darauf nicht unterlassen, dass Trübner sich stolz und mit Recht von jener ganz unberechtigten und im innersten Grunde wertlosen Schönfärberei ferne hält, die bis dahin in der deutschen Porträtmalerei an der Tagesordnung war. Er giebt freilich den Mann nicht ganz, aber er giebt nichts, was dieser nicht hat und schliesslich ist die Frage noch zu erwägen, ob ein Bildnis überhaupt den ganzen körperlichen und geistigen Charakter eines Menschen geben kann.



Wilhelm Trübner. Lady Macbeth
(Verlag von J. B. Obernetter, München.)

Wir haben oben von dem segensreichen Einfluss gesprochen, den Anselm Feuerbach auf Trübner's äusseren Lebensgang ausgeübt hat. Er hat auch die innere Entwicklung seines jungen Freundes stark beeinflusst. In Trübner's Kunst ist ein starker litterarischer Einschlag und vielfach berühren sich seine Interessen nahe mit den von Feuerbach so sehr bevorzugten Motiven. Gigantomachien und Amazonenschlachten spielen eine grosse Rolle, besonders gegen Ende der siebziger Jahre. Diese Werke sind ganz eigenartige Leistungen, denen gegenüber man schwer einen richtigen Standpunkt findet, weil sie eben aus widerstrebenden Interessen heraus entstanden sind, bei denen die feine geistige Bildung ihres Urhebers und seine rein malerischen Bestrebungen in Zwiespalt miteinander geraten sind. Muther hat sie kurzweg als Versündigungen bezeichnet, aber er hat damit kaum das Richtige getroffen, indem er nur auf den einzigen Umstand Bezug nahm, dass sie nicht so gut gemalt sind, wie Trübner's beste Arbeiten. Gerechter wäre es, zu sagen, dass in diesen historischen Kompositionen trotz der eklatanten zeichnerischen Mängel und trotz einer monotonen Formengebung, der Reiz des Gesamttones und die Fülle feiner Details der technischen Durchführung uns im einzelnen reichlich entschädigen für die Willkür und Launenhaftigkeiten des Ganzen. Heutzutage hat man freilich weniger Freude an den mythologischen Scenen, aber man denke nur daran, was damals auf diesem Gebiet gesündigt worden ist und man wird Trübner's Gigantomachien gerechter gegenüberstehen. Immerhin bleibt es eine Thatsache, dass eine gewisse Gleichgültigkeit gegen das Betonen der organischen Form, das Trübner überhaupt eigen ist, in ihnen besonders störend wirkt, um so mehr als er gerade in der Zeit, wo er diese mythologischen Scenen malte, einem breiten runden

Formenideal von wenig individuellem Leben huldigte. Er strebte damals nach besonders breitem Vortrag und einer Ausgleichung in den Details, die ihm nebensächlich dünkten, zu gunsten einer eindringlichen Typik. Was er nun damit zu leisten im stande war, das zeigt sein mit Recht berühmter Aufzug der Wachtparade. Gerade der Umstand, dass alle diese Gestalten von gleicher Abstammung zu sein scheinen, verhilft dem Bilde zu einer nachdrücklichen Wirkung. Ein kleiner Zug darf nicht übersehen werden. Im Vordergrunde zeigt ein der Musikkapelle in der dichten Reihe des Publikums voranziehender Schusterbub seine freche Zunge. Trübner liebt solche Scherze, die, ob gut oder nicht gut, jedenfalls unnötig sind. Es kommt in ihnen eine seltsame Naivität zum Ausdruck, die, weniger kräftig als Trotz, dieser Eigenschaft doch am nächsten verwandt ist. Kein anderer würde sich solche Zugaben zweifelhaften Wertes erlauben, aber nur wenige dürften sie sich erlauben. Die Wachtparade steht am Ende der ersten Periode, sie kündigt eine andere an, wo Trübner einen reiferen und reineren Stil besitzt, so wie ihn die Arbeiten der letzten Jahre besitzen, den er aber im Lärm des schon damals sehr aufgeregten Münchener Kunstlebens lange vergeblich anstrebte. Wir haben hier nicht die an Intriguen und Kämpfen reiche, sozusagen politische Geschichte der Kunst zu schreiben und übergehen diese Jahre. Trübner siedelte 1896 nach Frankfurt über.



Wilhelm Trübner. Amazonenschlacht
(Verlag von Dr. E. Albert, München.)

Er kam wieder in die Nähe seiner Heimat und wieder in die prachtvollen Landschaften des Neckarthales und des Taunusgebietes. Amorbach ist jetzt sein Lieblingsaufenthalt und spielt nun in seinem Schaffen die Rolle, die früher der Chiemseegau gespielt hat. Ohne sich gerade auf ein bestimmtes Gebiet mit unweiser Beschränkung zurückzuziehen, ist

Trübner nun vorzugsweise Landschafter geworden. Er malt noch Allegorien, z. B. Kaiser Wilhelm von Walküren geleitet, malt Porträts und köstliche Stillleben, aber er widmet sich hauptsächlich der Landschafterei. Diese neuen Landschaften, unter denen besonders die Heidelberger so brillant sind, unterscheiden sich von den früheren durch lichtere Helligkeit und vor allem durch geschlossenere Behandlung des einmal gewählten Motivs. Das Detail fällt immer mehr weg, so sehr, dass man es sogar störend empfindet, wenn Trübner gerade einmal aus irgend einer Laune einer Nebensache besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Der Stil seines älteren Jugendfreundes Thoma ist am nächsten mit seiner jetzigen Art verwandt und es scheint mir, dass er hiermit den Ton gefunden hat, der seinem Naturell am besten enspricht; denn Trübner ist trotz allem, was man so oft über ihn sagt, kein Naturalist und das Studium der Natur bietet ihm nur Anregungen zu Werken, die im übrigen freie Thaten seiner Erfindung und einer sehr bestimmten Anschauung über die Technik und Aufgabe der Malerei sind. Er malt ja wohl viel im Freien und davon rührt auch die klare Wirkung der Echtheit bei seinen Bildern her; aber er bindet sich nicht an die strenge Wiedergabe eines Natureindrucks, einer beobachteten Stimmung der Landschaft, für ihn ist vielmehr die Harmonie des Tones im Bilde das Wesentlichste. So steht er, der einerseits ein erfolgreicher Gegner der Pilotyschule und all ihrer Auswüchse gewesen ist, auch abseits von den Bestrebungen jenes konsequenten Naturalismus, der vor einigen Jahren geblüht hat und wohl bald wieder die Führung in unserer Kunst übernehmen wird. Der modernen Schule gehört er als einer ihrer ersten aber insofern eben doch an, als ihm die künstlerische, von allen Nebenrücksichten freie Inspiration die Grundlage der Thätigkeit bildet.

Dieser Auffassung hat er nun auch, um zum Schluss zu kommen, als Schriftsteller in freimütiger und höchst sympathischer Weise Ausdruck gegeben. Von ihm rühren zwei Schriften her, deren Wert eben so gross ist, wie ihr Umfang bescheiden. Die eine erschien 1892 anonym unter dem neutralen Titel: Das Kunstverständnis von heute; sie hatte, was man einen durchschlagenden Erfolg zu nennen pflegt. Trübner erwies sich in ihr als ein Denker voll origineller Selbständigkeit und als ein Beobachter von gründlicher Sachkenntnis. Er gab bald darauf eine zweite Schrift, mit seinem Namen gezeichnet, heraus, unter dem prägnanten Titel: Die Verwirrung unserer Kunstbegriffe. Wenn das erste Büchlein mehr von der Verkehrtheit des Laienurteils gesprochen hatte, so ging das zweite vor allem auf den Kernpunkt der Frage selbst ein, sie unter dem Gesichtspunkt betrachtend, dass akademisch gut und künstlerisch gut zwei ganz heterogene Begriffe sind. Dieser Grundsatz ist ja schon lange bekannt, aber man hat sich gewöhnt »akademisch« mit »veraltet« und »zopfig« zu verwechseln; man ist sich selbst in den Fachkreisen, sobald das praktische Handeln in Frage kommt, durchaus nicht darüber klar, dass in jedem Stil und in jeder Kunstrichtung das künstlerisch tote Element der eingelernten akademischen Fertigkeit sich zum Schaden der echten persönlichen Kunst breit zu machen liebt. Trübner's Stil arbeitet gerne mit originellen drastisch gewählten Vergleichen, die um dessentwillen, dass sie manchmal weit hergeholt erscheinen, an ihrer Richtigkeit und Wirksamkeit nichts verlieren. So sagt er z. B. auf Seite 14 wohl mit Bezug auf Leibl's bekanntes und seiner Zeit von den Vertretern der offiziellen Münchener Kunst viel angefeindetes Gemälde: Schreibt ein Maler unter ein Bild, das den höchsten Anforderungen entspricht »Drei Bäuerinnen in einer Kirche«, so hält das der ästhetisch verbildete Laie oder Maler für ein geistloses Kunstprodukt, wohingegen, wenn der Beschauer als Titel darunter liest »Bäuerinnen beten für ihre im Felde stehenden Angehörigen«, er es plötzlich für ein fesselnd interessantes und geistvolles Gemälde halten wird, auch ohne dass die geringste Aenderung an dem Bilde vorzunehmen gewesen wäre. Ein so klarer Kopf wie Trübner zieht aus dieser Anschauung, dass der Titel nichts mit dem Kunstwert an sich zu thun hat, natürlich alle Konsequenzen und so wendet er sich denn mit Recht gegen jene, die gegen die sogenannte Anekdoten- und Genremalerei in der letzten Zeit einen so thörichten Krieg geführt haben. Wenn nämlich der Titel auf den Wert des Kunstwerkes keinen Einfluss hat, so kann er ihn nicht steigern, aber er kann ihn auch nicht herabsetzen. Es scheint mir ein ganz besonderes Verdienst zu sein, dass Trübner diesen Satz so ehrlich vertreten und verfochten hat. Der Versuch der pseudomodernen Künstler und Kritiker, die Grenzen unserer Kunst so unnatürlich eng zu ziehen, wird wohl als gescheitert gelten dürfen, wenn Trübner's Anschauungen den Sieg davon tragen. So sind diese zwei kleinen Schriften, die eine Menge ähnlich wichtiger Fragen berühren, von mehr als gewöhnlichem Interesse, sie sind Thaten von reeller Bedeutung. Was an ihnen aber besonders wohlthuend wirkt, ist der Korpsgeist. Man spürt es bei der Lektüre, dass es ihrem Urheber darum zu thun war, die gute Sache der reinen Kunst zu fördern. Der Vergleich mit Whistler's, trotz aller persönlichen Animosität im Grunde doch so vornehm uneigennützigen Kampfschriften, stellt sich von selbst ein und Trübner steht neben Whistler als einer der redlichsten und verständigsten Vorkämpfer der echten Kunst des 19. Jahrhunderts.

EINE MARIENSTATUE STEFAN GODL'S

VON BERTHOLD DAUN

KAISER Maximilian hatte sich, weil die Gussarbeit des für sein Grabmal bestimmten Statuenschmuckes wegen der Saumseligkeit Gilg Sesselschreibers nicht recht in Fluss kam, an Peter Vischer gewandt, und dieser hatte im Jahre 1513 »zwei messene pillder« gegossen [1]). Diese beiden Standbilder des Nürnberger Rotschmiedes sind allgemein in König Theodorich und König Arthur erkannt [2]). Auch den vielseitigen Bildner Veit Stoss hatte der Kaiser ein Jahr später »etliche pilder aus messing« zu giessen beauftragt [3]). Aus dem heutigen Bestande der Erzfiguren in der Hofkirche zu Innsbruck lässt sich jedoch keine herausfinden, die die Kennzeichen von Veit's Kunstweise an sich trägt [4]). Dafür aber ist es möglich, mit Hilfe zweier von den in der dortigen Silberkapelle aufgestellten kleinen Bronzefiguren den Meister der an einem Pfeiler in der Sebalduskirche zu Nürnberg befindlichen Madonna aus Erz, die irrtümlich für eine Arbeit eines der Söhne Vischer's ausgegeben wurde [5]), zu bestimmen.

1) Ausserdem war bei Vischer noch mehr bestellt gewesen, denn in dem Schreiben des Kaisers an den Rat im Jahre 1513 heisst es »etlich messing pilder und anders zu liefern«. Vgl. Schönherr, Jahrbuch d. kunsth. Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. X, p. 37, No. 5793. Ausser den 1000 fl., die Vischer 1513 für die beiden grossen Erzfiguren erhielt, wurden ihm 1517 noch andere Zahlungen geleistet. Weitere Arbeiten Vischer's lassen sich jedoch in der Hofkirche zu Innsbruck nicht entdecken.

2) Vgl. Seeger, Peter Vischer der jüngere. Theodorich wird wegen der gotischen Haltung dem Vater, Arthur, weil er die Bekanntschaft mit Renaissancefiguren voraussetzt, dem Sohne Peter zugewiesen. Diese letzte Ansicht ist nur mit Vorbehalt anzunehmen. Der noch nicht völlig von gotischer Befangenheit freie Theodorich, der an die Gestalt des hl. Mauritius am Magdeburger Grabmal erinnert, trägt deutliche Kennzeichen von des Vaters Arbeitsweise, und auch König Arthur wird, wenn auch unter dem Einfluss des Sohnes entstanden, doch als eigentliches Werk des Vaters gelten müssen, denn dieser blieb bis zu seinem Tode das Haupt der Giesshütte.

3) Vgl. Petz, Jahrbuch d. hunsth. Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. X, p. 39. Wahrscheinlich waren sie auch für das Grabmal bestimmt.

4) Stoss hatte 1514 das Modell einer Figur in Arbeit. Ob er sie wirklich geliefert hat, lässt sich nicht feststellen. Aus Akten (abgedr. von Petz i. Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. X, p. 39) geht hervor, dass sich die Rotschmiede im Jahre 1514 über des Stoss Übergriff in ihr Handwerk beim Rate beklagten. Nach einigem Zögern bewilligte der Rat dem Stoss den Guss, weil er ein kaiserlicher Auftrag sei, verbot ihm aber, mehr zu giessen, als ihm übertragen sei. Inzwischen war dem Stoss die für eine Figur bereits hergestellte Form eingetrocknet, wofür er Entschädigung verlangte. Im September 1514 wurde ihm vom Rate ein Zwinger für den Guss überlassen. Ob der Guss gelang, ist unbekannt.

5) Vgl. Moritz Maximilian Meyer, Nürnberger Merkwürdigkeiten und Kunstschätze, Heft I, p. 33.

Zunächst gilt es, den Meister jener 23 kleinen, in der Silberkapelle aufbewahrten Heiligenfiguren festzustellen.

Drei Meistern war anfangs die Herstellung der das Kaisergrabmal umstehenden Figuren übertragen worden. Gilg Sesselschreiber lieferte den Plan dazu und die Zeichnungen für die Erzstatuen. Als der Büchsenmeister und Giesser Peter Leiminger (oder Löffler), der in der Giesshütte auf dem Gainsbühl (Büchsenhausen) den Guss der grossen Erzstatuen nach Sesselschreiber's Entwürfen in Angriff nehmen sollte, nach Vollendung eines Standbildes von der Arbeit am Grabmal zurücktrat [1]), wurden jenem Sesselschreiber für die Weiterführung der Gussarbeit im Jahre 1509 eine Giesshütte in dem eine halbe Stunde von Innsbruck gelegenen Örtchen Mühlau eingerichtet [2]). Als dritter war seit 1508 aus Nürnberg der Bronzegiesser Stefan Godl berufen, um in der Mitte der drei Landesfürstlichen Schmelzhütten neben andern Aufträgen des Kaisers 100 kleine Erzfiguren zu giessen, die auch für das Grabmal bestimmt waren, aber nicht alle zur Ausführung gelangten [3]). Nur 23 von den geplanten Figuren, die Heilige und Anverwandte des Hauses Habsburg darstellen, sind heute vorhanden.

Als deren Giesser wurden Löffler, Godl und Lendenstreich genannt; wie in den grossen Erzfiguren hätten sie auch in den kleinen um die Wette gearbeitet [4]). Allein diese Angabe erweist sich dem urkundlichen Material zufolge als irrig, und ebensowenig bestätigt sich die Notiz Otte's, dass diese Erzbilder vermutlich in Augsburg gegossen seien [5]). Nach dem Berichte des Hofmalers Kölderer waren vielmehr bis zum Jahre 1528 von Stefan Godl im ganzen 23 kleine Heiligenfiguren gegossen [6]). Diese Anzahl stimmt mit dem heutigen Statuenbestande überein. Weil ferner der Büchsenmeister Gregor Löffler erst seit 1548 goss und der Münchner Hans Lendenstreich erst vom Jahre 1570 am Grabmal thätig war, würden wir berechtigt sein, ohne Bedenken die vorhandenen 23 Figuren für Werke Godl's zu halten, wenn die von Kölderer angeführten Heiligennamen

1) Löffler goss 1509 die erste Statue, Chlodwig.

2) Sesselschreiber goss im ganzen elf Statuen: Ferdinand von Portugal, König Philipp, Herzog Ernst, Theodobert, Eleonora, Cimburgis, König Rudolf, Elisabeth, Maria von Burgund, Kunigunde, Ladislaus.

3) Auch diese sollten um das Grabmal stehen.

4) Vgl. die Vorrede zu den »Abbildungen der dreiundzwanzig bronzenen Statuen, welche auf dem mittleren Bogen der Hofkirche aufgestellt sind, gezeichnet von Johann Georg Schädler und gestochen von Joseph Schönherr«.

5) Vgl. Otte, Handbuch der christlichen Archäologie, Bd. II, p. 646.

6) Vgl. Schönherr, Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. III, No. 3010, 3011.

mit denen der Bronzefiguren identisch wären [1]). Dies indessen trifft nicht zu. Siebzehn der vorhandenen Erzbilder zeigen am Sockel den Namen [2]), während die übrigen sechs keine Inschrift tragen. Unter diesen 17 benannten Erzfiguren befinden sich auffälligerweise vier — es sind Albertus, Doda, Pharahildis, Reinbert —, die Kölderer's Verzeichnis nicht kennt, weshalb man einen andern Meister als Godl für sie anzunehmen geneigt sein könnte. Vergleicht man sie aber mit den dreizehn beglaubigten, so ist trotzdem zweifellos, dass Godl sie gegossen hat, ebenso wie die sechs unbezeichneten Figuren. Die von Kölderer nicht angeführte Pharahildis stimmt stilistisch mit der von ihm genannten Oda überein [3]) (siehe Abb. 1 u. 2), und das gleiche gilt von dem beglaubigten Chlodwig und dem unbezeichneten Bischof mit dem Fisch (hl. Ulrich? siehe Abb. 3 u. 4). Gehören demnach alle 23 Figuren dem Stefan Godl an, so muss sich entweder Kölderer im Verzeichnis bei den Namen der Heiligen, zu denen er, wie er ausdrücklich erwähnt, die Entwürfe geliefert habe, geirrt haben, oder Godl könnte falsche Namen auf die Sockel gesetzt haben.





Abb. 1. Pharahildis *Abb. 2. Oda*
von Stefan Godl

Der Rotschmied Stefan Godl war wahrscheinlich Tyroler und aus Hötting oder Hall gebürtig, denn in diesen nahe Innsbruck gelegenen Orten kommt der Name Godl in den achtziger Jahren des 15. Jahrhundert urkundlich öfter vor [4]). In Nürnberg war Stefan ansässig, als 1508 Kaiser Max ihn zur Mitarbeit am Grabmal aufforderte, weil die Verhandlungen mit Peter Vischer, nach der Hauptstadt Tyrols überzusiedeln, erfolglos geblieben waren. Zugleich hatte der Kaiser mit der Berufung Godl's nach Innsbruck im Sinne, durch diesen eine Erzgiesserschule für Tyroler einzurichten. Es wird demnach Stefan Godl seine Ausbildung im Erzguss ausserhalb Tyrols empfangen haben, und die Vermutung liegt nahe, dass er sich in der Vischer'schen Werkstatt, die damals den weitesten Ruf genoss, zum Meister heranbildete. Wenn ihn Neudörffer in seinen Aufzeichnungen über Nürnberger Künstler auch nicht nennt, so muss Godl dennoch in Nürnberg seine Werkstatt besessen und Gesellen beschäftigt haben [1]). Weil der für sich still arbeitende Meister 1508 nach Innsbruck übersiedelte, ohne in Nürnberg durch ein grösseres Werk sein Andenken befestigt zu haben, ist es erklärlich, dass Neudörffer, der erst 1547 seine Aufzeichnungen machte, von ihm keine Kunde hatte. Durch Vischer selber mag der Kaiser auf den tüchtigen Erzgiesser aufmerksam geworden sein, und dieser täuschte dessen Erwartungen keineswegs. Vom Erzherzog Ferdinand, dem Statthalter von Tyrol seit 1522 und spätern Kaiser, ward ihm so grosse Anerkennung zu teil, dass ihn dieser im Jahre 1525 den geschicktesten Bildgiesser nannte und seinen Metallguss für sauberer als den der Augsburger Giesser erklärte. Um Godl's Geschick beweisen zu können, trug er ihm 1526 auf, die einen Ellenbogen hohe Gestalt eines nackten Mannes zu giessen und darauf alle seine Kunst zu verwenden [2]).

Nachdem Stefan Godl an der Herstellung der kleinen Heiligenfiguren, von denen nach Kölderer's Bericht bis 1518 neunzehn fertig waren, seine Tüchtigkeit bewiesen hatte, war ihm im selben



Abb. 3. Chlodwig *Abb. 4. Bischof m. d. Fisch*
von Stefan Godl

1) Die Namen sind: Cleodopeus, Liennhardt, Verreolus, Modericus, Tharsiczia, Oda, Adlgundis, Waldedrudis, Lanndric, Madlwartha, Firminus, Venannczius, Gwido, Ermelindis, Wandrillus, Rega, Simprecht, Rotlandus, Steffan, Jos, Reichardus, Ulrich, Maximilianus.

2) Adelgund, *Albertus, Doda,* Ermelindis, Guido, Imprecht, Jos, Landric, Chlodwig, Oda, *Pharahildis,* Richard, *Reinbert,* Roland, Stephan, Venantius, Waldrudis.

3) Vgl. auch Albertus mit Waldrudis, Reinbert mit Stephan.

4) Vgl. Schönherr, Allg. deutsche Biographie, Bd. IX, p. 319.

1) Mit drei Gesellen und seinem Werkzeug kam er nach Innsbruck.

2) Das »Kunstbild« wurde gegossen, ist jedoch verschollen. Wahrscheinlich fand es beim Kaiser gute Aufnahme, denn die Beziehungen Godl's zum Kaiser waren in der Folgezeit die besten.



Abb. 5. Gudula von Stefan Godl in Innsbruck

Jahre seit Sesselschreiber's Entlassung auch der Guss grosser Figuren übertragen worden. Bis zu seinem Tode im Jahre 1534 hatte der fleissige Meister zum Teil nach Sesselschreiber's Entwürfen 17 grosse Statuen gegossen[1]). In ihnen zeigt sich Godl als besonders geschickter Giesser, und sie verdienen vor den Erzfiguren Sesselschreiber's entschieden den Vorzug[2]). Sesselschreiber's Gestalten stehen meist unbeweglich mit gespreizten Beinen da oder setzen den linken Fuss vor. Ausdruck und Haltung sind starr. Godl wusste seinen Figuren eine bei weitem freiere Bewegung zu verleihen, und wenn auch sie noch den Übergangsstil von Gotik zur Renaissane zeigen, so kommen doch in ihnen die Renaissancegedanken kräftiger zum Ausdruck als in den mehr gotisch befangenen Werken Sesselschreiber's, ja sie erwecken sogar den Eindruck der Lebendigkeit. Godl's beste Leistung ist wegen der ungezwungenen Bewegung der Arme und Beine und wegen des leicht zur Seite geneigten ausdrucksvollen Porträtkopfes Philipp von Burgund, der in der ganz freien Haltung und lebendigen Wirkung vielleicht Vischer's Theodorich übertrifft. Vergleicht man die Skizze Sesselschreiber's mit dem Standbilde, so wird bei Godl die Überlegenheit in der künstlerischen Auffassung deutlich, während Sesselschreiber's Vorzug mehr in der Durchbildung des dekorativen Details und in der feinen Ausarbeitung des aus gotischem Geäst und Laubwerk bestehenden Ornaments liegt[1]).



Abb. 6. Ermelindis von Stefan Godl in Innsbruck

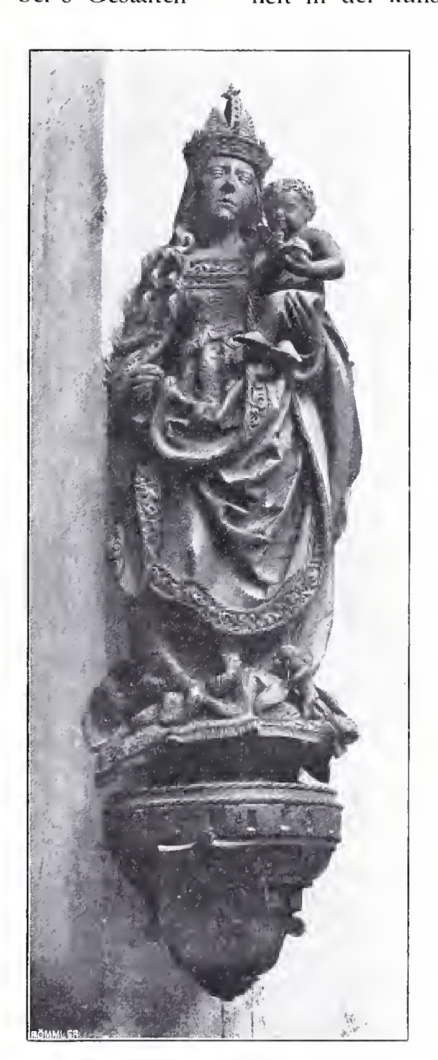


Abb. 7. Marienstatue von Stefan Godl in der Sebalduskirche in Nürnberg

Wie Sesselschreiber beschäftigte auch Godl seinen Bildschnitzer, der nach den gegebenen Zeichnungen die Holzmodelle anfertigte. Nach den Urkunden zu schliessen, scheint Leonhart Magt der einzige Modelleur Godl's gewesen zu sein[2]). Ob er auch die Modelle für die kleinen Erzbilder geschnitzt hat, ist nicht bekannt. Aus den Berichten Kölderer's geht nur hervor, dass dieser die Zeichnungen dazu geliefert hat. Jörg

1) Godl's Werke sind: Rudolf von Habsburg, Herzog Leopold III., Philipp von Burgund, Kaiser Friedrich III., Erzherzog Sigmund, Karl der Kühne, Herzog Friedrich IV., Maria Bianca, König Albrecht I., Johanna von Spanien, Herzog Albrecht der Weise, Margaretha, Leopold der Heilige, Kaiser Albrecht II., Elisabeth, Ferdinand von Aragonien, Gottfried von Bouillon.

2) Abgebildet i. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh., Bd. XI, 1, p. 173.

1) Mit Unrecht erkennt Schönherr in Godl keine Künstlernatur, sondern nur einen trefflichen Giesser.

2) 1529 wurde er vom Erzherzog Ferdinand, der damals König von Ungarn war, auf Lebensdauer als Schnitzer angestellt.

Kölderer war ein vielseitiger Tyroler Meister und beim Kaiser Max als Hofmaler[1]) und Hofbaumeister thätig. Neben den Zeichnungen, die er zum Triumphwagen Maximilian's machte, ist sein Anteil am Grabmal seine verdienstvollste Leistung. Nicht nur die Zeichnungen zu den kleinen Figuren entwarf er, sondern fertigte nach der Entlassung Sesselschreiber's auch Zeichnungen für die grossen Statuen an und hatte den grössten Einfluss auf die Grabarbeit.

Die 23 kleinen Figuren stehen den grossen in keiner Weise nach, einige von ihnen sind diesen an künstlerischem Werte gar überlegen. »Bei eigenartig kurzen Körperverhältnissen zeichnen sie sich durch Schlichtheit des Stiles und würdige Fassung vorteilhaft aus«[2]). Mehr als in den grossen Standbildern wirkt bei einigen gotische Tradition nach, während andere feines Verständnis für Renaissanceformen bekunden. Ermelindis[3]) und die Gudula[4]) (Abb. 5 u. 6) benannte Gestalt fallen besonders durch strenge altertümliche Auffassung auf[5]) und haben so viel Ähnlichkeit mit der Marienstatue[6]) in der Sebalduskirche (Abb. 7), dass auch sie nur von Godl gegossen sein kann.

Schlagende Analogien zur Nürnberger Bronzefigur bietet die gebrochene Gewandung der Gudula. Beidemal ist der mit einer Ornamentborde umsäumte Mantel in ähnlichen scharfen Brüchen drapiert und analog über der Brust zusammengehalten. Bei allen drei Statuen kehrt auf dem Kleide das geästelte Muster wieder. Die Durchbildung der Hände mit den spitz auslaufenden Fingern ist gleich, und der Typus der Ermelindis kommt dem der Maria nahe. Mund, Nase und Kinn zeigen dieselben Formen, die Augenlider sind lang gezogen, und das untere Lid ist von einer scharfen Falte durchfurcht. Sonst zeigen die nackten Teile derbe Formen, und die Beine des Kindes könnten zu plump erscheinen. Der Mantelbesatz bei den Innsbrucker Figuren zeigt Renaissanceornamente, während er bei der Sebalder Madonna noch aus gotischem Blattwerk besteht. Deshalb möchte man letztere als älteste annehmen, wenn nicht der darunter befindliche Holzsockel mit dem Stifterwappen auf eine spätere annähernde Datierung führte. Das Wappen ist zweifellos das des Melchior Pfinzing, des bekannten Verfassers des Teuerdanks, der Propst bei St. Sebald in Nürnberg und bei St. Alban in Mainz war. Das obere der vier Wappenfelder rechts zeigt den hl. Sebaldus, das untere links das Familienwappen der Pfinzing, die Felder links oben und rechts unten tragen beide den Esel von St. Alban[1]). Melchior Pfinzing war Propst bei St. Sebald von 1512—1521. In diesem Jahre legte er in Nürnberg sein Amt nieder, weil er der lutherischen Sache abgeneigt war, und zog unter Zusicherung eines Gehaltes von 100 fl. nach Mainz, wo er bereits 1518 zum Propst des Ritterstiftes St. Alban ernannt war und wo er von 1521 ab bis zu seinem Tode 1535 lebte. Nach den vereinigten Wappen des hl. Sebald und des Esels von St. Alban liesse sich die Stiftung der Statue in den engen Zeitraum von 1518—1521 begrenzen. Vom Jahre 1519 ab stockte nach dem Tode des Kaisers Max die Arbeit am Grabmal. Weil die Regierung zu Innsbruck dem Meister bis auf weitere Verfügung nur den bisherigen Wochenlohn bewilligen konnte, reiste Godl im Juni 1520 nach Augsburg, um sich an den dort weilenden Hofrat zu wenden. Seine Bemühungen blieben indessen vergeblich, weshalb er im Mai 1521 beschloss, dem Kaiser Karl V. in Worms, wo dieser zum Reichstage eingetroffen war, seine Angelegenheit vorzutragen. In der Zwischenzeit ist ein Aufenthalt in Nürnberg wohl denkbar, und Pfinzing kann damals bei Godl die Marienstatue bestellt haben.

Wenn die Entstehungszeit der Marienstatue sich auch nur vermuten lässt, so ist sie aber jedenfalls ein Werk Stefan Godl's. Damit ist die falsche Ansicht Meyer's, sie sei von einem Sohne Vischer's gegossen, beseitigt. Diese Zuweisung musste überdies bedenklich erscheinen, da schon von 1509 ab in Vischer's Werkstatt nur in Renaissanceformen gegossen wurde und um 1520 Werke entstanden wie das Tucher-Epitaph[2]) im Regensburger Dom mit der Darstellung des cananäischen Weibes, auf dem Formen der Florentinischen Frührenaissance verwendet sind. Die Sebalder Madonna aber zeigt von dem neuen Geschmack noch nichts.

1) Kölderer, seit 1501 Hofmaler, malte in dem früheren berühmten Wappenturm auf der Burg in Innsbruck, dann in der Burg selbst, im Schloss Runkelstein und im Jagdschloss Runkelstein.

2) Vgl. Kugler, Handbuch d. Kunstgesch., 1859, Bd. II, p. 747.

3) 65 cm hoch. Im Verzeichnis Kölderer's ist sie genannt.

4) 66 cm hoch. Von Schädler ist sie Gudula benannt.

5) Deshalb möchte man sie als frühe Gussarbeiten bald nach Godl's Berufung ansetzen. Ob Godl die Modelle hierzu selbst gefertigt hat, so dass die 23 kleinen Statuen seinen Stilwandel von Gotik zur Renaissance zeigen, oder ob die Verschiedenheit auf mehrere Schnitzer zurückzuführen ist, bleibt unentschieden.

6) 84 cm hoch, der Sockel 20 cm hoch.

1) Vgl. Siebmacher's Wappenbuch, neue Auflage, Bd. I, 5. Abs., 2. Reihe.

2) 1521 gearbeitet. Das Relief stellt nicht die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus vor! Vgl. m. Bem. im Rep. f. Kunstw. XXI. Bd., 3. Heft.

DIE NEUEN AUSGRABUNGEN IN POMPEJI

DIE Casa de' Vetti, die Casa nuova, welche seit 1896 als Hauptpunkt in Pompeji gilt, ist nicht abgesetzt und wird so bald nicht abgesetzt werden, weil die grosse Zahl der Bilder, die noch dazu verhältnismässig gut erhalten sind, und vor allem das im Schmuck seiner Marmorwerke und des frischen Grüns prangende Peristyl das Haus vor andern für alle Pompejibesucher interessant erscheinen lassen. Aber eine gewisse Konkurrenz wird ihr doch durch das jetzt eben ausgegrabene Haus im vierten Häuserblock der fünften Region bereitet werden, einmal, weil hier gleichfalls eine grosse Zahl höchst interessanter Bilder erhalten sind, andererseits, weil hier durch Wiederherstellung des Daches über dem tuskanischen Atrium die Frage nach dessen Gestaltung in der verständlichsten Weise, durch eine demonstratio ad oculos, beantwortet wird. Das neue Haus liegt nördlich von der Nolanerstrasse, es ist von Osten, von der Rückseite aus, zugänglich, da die Hauptthür, im Westen, nach einem noch unausgegrabenen Terrain führt. Man gelangt deshalb zunächst in das Peristyl, dessen Gartenanlagen nur an der Südseite von Säulen begrenzt wurden, während an den andern Seiten die Hausmauern die Grenze bilden. Die Nord- und Ostseite des Peristyls sind mit Jagdscenen ausgeschmückt; das erste der dahin sich öffnenden Zimmer weist nur unbedeutende Malereien auf, die hier keine Erwähnung verdienen, anders steht es mit dem zweiten in gleicher Flucht liegenden Zimmer; hier sieht man auf den schwarzen Feldern der Wände fliegende Eroten und als Mittelbild Europa, die vom Zeusstier durch die Meereswogen getragen wird; sie ist bis auf ein untergelegtes gelbes Gewand nackt dargestellt und sitzt nicht, sondern hängt fast an der Seite des Stiers, der nach ihr den Kopf umwendet. Auf ein zweites Liebesabenteuer des Zeus geht auch das Hauptbild der zweiten Wand, hier war die Bestrafung der Danae durch ihren Vater dargestellt, der Augenblick, wo sie von ihm in den Kasten eingeschlossen werden soll. Erhalten ist nur der Kasten und ein Sklave, der dessen Deckel offen hält. Das dritte Bild endlich stellt ein Liebesabenteuer des Poseidon dar, man sieht den Rest einer sitzenden in weissblaues Gewand gekleideten Frau und darüber den linken Arm des Poseidon mit Dreizack. Das darauffolgende Zimmer mit breiter Öffnung nach dem Peristyl zeigt schwarzen Sockel und darüber gelbe, rot umrahmte Felder; die zur Ausschmückung dienenden fliegenden Figuren sind



Abb. 1. Pyramus und Thisbe

fast ganz zerstört. Das sich daran anschliessende kleine Zimmer mit abwechselnd grünen und roten Feldern zeigt zwei Gemälde erhalten, links Dionysos, der sich auf einen die Kithara spielenden Silen stützt (dies ist ein in Pompeji sehr häufiges Motiv, das gerade in der nächsten Umgebung des Hauses sich mehrfach wiederholt), und ihm gegenüber Pyramus und Thisbe, genau nach der bekannten Erzählung Ovid's. Schon einmal war dies Bild in Pompeji aufgefunden worden (Engelmann, Ovidatlas Taf. VI, 39, ein Mädchen stösst sich über dem Leichnam eines Mannes dessen Schwert in die Brust), allein gegen die Deutung auf Pyramus und Thisbe waren Zweifel erhoben worden: dass diese unberechtigt sind, wird durch das neue Bild (Abb. 1) deutlich erwiesen, denn hier ist nicht nur das bustum Nini und der Maulbeerbaum wie auf dem andern Bilde dargestellt, sondern es fehlt auch nicht die Löwin, die sich oben rechts entfernt, und das von ihr mit Blut besudelte gelbe Gewand der Thisbe, das in Pyramus den Gedanken an den Tod der Geliebten hervorgerufen hatte. Es wäre ja denkbar, dass sowohl die Erzählung Ovid's als auch das pompejanische Wandgemälde auf eine gemeinsame ältere Quelle zurückgehen, aber da Ovid in Pompeji genügend gekannt war (unter den in die Wände eingekratzten Inschriften finden sich vielfach Anspielungen auf Ovidverse, vergl. Overbeck-Mau, Pompeji S. 478), bleibt es doch das nächstliegende, vorauszusetzen, dass der Maler direkt durch die Ovidische Erzählung zu seinem Gemälde veranlasst ist. — Das Bild der dritten Wand ist bis auf geringe Spuren verloren gegangen.

Aus dem Peristyl gelangt man durch eine breite Öffnung (die so wie bei der Casa Vettiorum jetzt durch eine ergänzte durchbrochene Holzthür geschlossen ist) in das Tablinum, neben dem ein schmaler Gang in das Atrium führt. Hier im Tablinum sind zwei Bilder angebracht, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenken; das eine wird gewöhnlich als Sposalizio di Venere e Marte bezeichnet, man sieht links Venus sitzen, hinter der Mars steht; rechts davon steht Amor mit dem Bogen (bei der Gestaltung dieser Figur hat der Maler sich offenbar von der bekannten Marmorstatue des sog. Eros mit dem Bogen beeinflussen lassen), unweit von ihm sitzen zwei Frauen, die wohl als Dienerinnen der Venus bezeichnet werden können. Den Hintergrund nimmt ein grosses mit Matratzen bedecktes Lager ein, dessen Kopfteil nicht perspektivisch verkürzt ist, wie er es eigentlich sein sollte, so dass man durch diesen Fehler zuerst Schwierigkeit findet, das Ganze zu verstehen. Jenseits des Bettes gewahrt man eine geöffnete Thür, durch die Merkur mit zwei Göttinnen in das Zimmer tritt. Merkwürdig ist bei diesem Bilde die bis in das



Abb. 2. Venus und Mars

Kleinste hinein sauber durchgeführte aber etwas steife Zeichnung, die unwillkürlich an die Miniaturen des Mittelalters erinnert (Abb. 2).

Die gegenüberliegende Wand zeigt als Mittelbild einen von zwei mit Bändern und Blumen geschmückten Stieren gezogenen Wagen, auf dem eine Kline ruht; auf dieser liegt Dionysos mit Ariadne, beide bekränzt mit Epheublättern und Epheutrauben (Abb. 3). Dionysos lehnt den linken Arm auf die Lehne der Kline, indem er in der Hand einen Thyrsus hält; den rechten mit einem Armband geschmückten Arm streckt er weit aus, mit einem Becher in der Hand. Vor den Stieren stehen zwei Mänaden, von denen die eine dem Betrachter den Rücken zuwendet; sie schlägt mit beiden erhobenen Händen die Cymbala, die Klangbleche, zusammen. Beide schauen nach links, wo Silen auf einem Maultier reitet und mit der rechten Hand mühsam einen Becher zum Munde zu führen scheint, ein Tympanon hängt vom Maultier herab; neben ihm steht ein dunkelfarbiger Mann, der zwei lange Flöten in den Händen hält, in die er mit aller Macht hineinbläst. — Zu beiden Seiten dieser Mittelbilder sind Uferansichten gemalt, Säulenhallen und andere Gebäude, auf dem Wasser bewegen sich meist Boote mit mehreren Ruderern.

In gleicher Höhe mit dem Tablinum, doch nur vom Atrium aus zugänglich, liegt ein Zimmer, das links als Mittelbild den in Pompeji so zahlreich vertretenen Narcissus zeigt (ein Jüngling betrachtet sein im Wasser wiedergespiegeltes Bild), während die rechte Wand mit der sogenannten »Carità romana« verziert ist. In einem Gefängnis, in das durch ein vergittertes Fenster ein breiter Lichtstreifen fällt, sitzt Pero (so ist sie inschriftlich bezeichnet) und reicht ihrem greisen zum Hungertode verurteilten Vater Micon (auch dieser Name ist beigeschrieben) die Brust Links oben ist durch ein Epigramm von drei Distichen die Darstellung bezeichnet; leider sind die Buchstaben vielfach abgescheuert, so dass eine sichere Lesung bis jetzt nicht gefunden ist. Nur um den Sinn zu zeigen, den die Verse gehabt haben müssen, erlaube ich mir die Verse auszufüllen, indem ich das Unsichere in Klammern setze:



Abb. 3. Triumphzug des Bachus

Quae parvis mater natis alimenta parabat,
Fortuna in patrios vertit iniqua cibos
(Erigit ut) locus est tenui cervice seniles
(Artus et) venae lacte fluente (bibit)
(Verbis at)que simul voltu fricat illa Miconem
Pero tristis: inest cum pietate pudor.

Auf Deutsch:

Was sonst Säuglingen nur die Natur zu spenden bestimmt hat,
Das beut, weichend der Not, Pero dem Vater jetzt dar.
Nur mit Mühe erhebt der Greis die wankenden Glieder
Und von Hunger gequält saugt er die strömende Milch.
Tröstend mit Wort und mit Blick spricht Mut ein Pero dem Micon
Traurig in all ihrem Leid, fromm und doch schamhaft zugleich.

Das Atrium, das genau so wie das Peristyl, auf der Nordseite von der Hausmauer begrenzt wird, ist zum Nutzen des Beschauers wieder mit seinem Dach versehen worden. Man sieht also die zwei Balken, die als Träger des nach der Mitte, dem Compluvium, sich senkenden Daches erscheinen (atrium tuscanicum); das ganze Gebälk, ebenso wie die zur Deckung verwandten Ziegel, sind genau antiken Mustern nachgeahmt. Dass das Dachwerk von unten nicht sichtbar, sondern durch eine horizontale Decke verdeckt war, zeigen die für die horizontalen Balken dienenden Löcher in der Wand deutlich an. Neben dem Impluvium ist wie gewöhnlich der Marmortisch erhalten. Vom Atrium aus zugänglich liegt, an Stelle der sich sonst in der ganzen Breite öffnenden Ala, rechts, nach Süden also, ein Zimmer, dessen Wandschmuck noch ganz gut erhalten ist. In der Mitte der Ostseite ist die Schmückung der Venus dargestellt. Eine Frau mit nacktem Oberkörper, deren Schenkel von einem gelben mit breitem braunem Saum versehenen Gewand umhüllt wird, sitzt en face, indem sie mit der rechten Hand das Gewand über den Rücken und die rechte Schulter emporzieht; mit der linken Hand greift sie nach einem grossen, von einem sitzenden Mädchen ihr vorgehaltenen runden schildförmigen Spiegel, wie um ihn zurechtzurücken. Hinter ihr steht ein jugendlicher mit gelbem Chiton und grünlich-blauem Himation bekleideter Mann, wohl Mars (sein Schild dient wohl als Spiegel), und eine Frau, die nach links aus dem Bilde herausblickt, als fürchte sie von dort her eine Überraschung. — Auf der Gegenwand ist Theseus und Ariadne dargestellt; zwischen beiden ist eine Erhöhung, auf die Theseus seine Gewänder und die Keule abgelegt hat; er ist im Begriff, den Schwertgurt über den Kopf zu heben, d. h. sich zum Kampf mit dem Minotaurus zu rüsten, während rechts Ariadne, in violettem Untergewand und weisslich-grünblauem Himation mit Stephane im Haar, in der vorgestreckten linken Hand einen Knäuel hält, dessen lose herabhängenden Faden die rechte Hand gefasst hat. Im Hintergrund ist der Bau des Labyrinths angedeutet. Der Stoff ist schon mehrfach in Pompeji behandelt, aber nirgends sind die Details in solcher Klarheit erhalten wie gerade in dem neuen Haus. Aber das wichtigste Bild ist ohne Zweifel das im südwestlichen, vom Atrium aus zugänglichen Raum, einem Triklinium, sichtbare. Gleich auf der linken Eingangswand gewahrt man ein grosses wohlerhaltenes Bild, das den Tod des Neoptolemos in Delphi darstellt. Der Sohn Achill's war, so erzählt man, nach Delphi gegangen, um dort den Gott Apollo wegen der Ermordung seines Vaters zur Rechenschaft zu ziehen (die Tötung des Achilleus vor Troja sollte mit Hilfe des Apollo geschehen sein), oder um sich mit dem Gott auszusöhnen. Dort in Delphi wurde Neoptolemos aber von Orestes, dem er die Braut Hermione weggenommen hatte, unter Beihilfe der Delphier erschlagen. Dies ist hier dargestellt (Abb. 4): Vor einem viersäuligen Heiligtum, von dem Guirlanden herabhängen und in dessen Interkolumnien Schilder aufgehängt sind, einem Apolloheiligtum, wie der gewaltige Dreifuss auf der linken Seite andeutet, soll

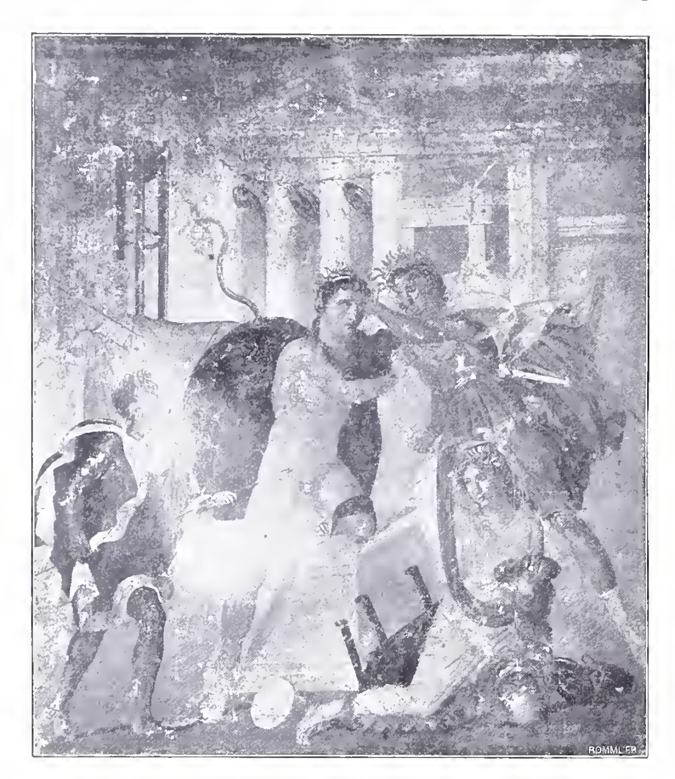


Abb. 4. Ermordung des Neoptolemos in Delphi

zur Versöhnung des Gottes von Neoptolemos ein Stieropfer dargebracht werden: alle Teilnehmer sind bekränzt, der Stier ist zugegen, schon naht sich die Priesterin mit dem dreibeinigen Opfertisch und der Schale, in der die zum Opfer nötige Gerste aufbewahrt wird, da stürzt Orestes mit dem kurzen Schwerte, das er aus der Scheide gerissen hat, auf Neoptolemos los, indem er die Priesterin umreisst, und sucht ihm das Schwert in die Seite zu stossen. Umsonst hat sich der bedrohte Jüngling auf den Altar geflüchtet, der sonst dem Schutzflehenden Sicherheit zu gewähren pflegte; während er mit den unbewaffneten Händen den Orestes von sich fern zu halten versucht, bohrt ihm ein Delphier, der von links her kommt, einen Speer in den Unterleib, ja der Gott selbst, im Hintergrund links vor dem Dreifuss, hat seinen Pfeil oder Wurfspeer zum Wurfe bereit erhoben. Der Stier rast vor dem Tempel befreit davon, und eine Schlange eilt nach links auf den Dreifuss und Lorbeerbaum zu, um sich dort zu verbergen.

Wie öfter (vergl. oben bei dem Sposalizio di Venere) ist auch hier die Perspektive nicht gut durchgeführt, so dass die Thür, die aus der Vorhalle zur Tempelcella führt, ganz ohne Verkürzung erscheint. Natürlich ist nicht daran zu denken, dass man aus dem Bilde etwas Thatsächliches über die Gestaltung des Delphischen Heiligtums lernen könnte, das würde schon die Zahl der Säulen beweisen, wenn man nicht von vorn herein wüsste, dass die Alten weit davon entfernt waren, in solchen Dingen historische Treue zu verlangen.

Das neue pompejanische Bild ist nicht nur dadurch interessant, dass es das erste ist, welches diesen Stoff darstellt, sondern viel mehr noch dadurch, dass es bei ihm möglich ist, mit Bestimmtheit auf eine ältere Quelle hinzuweisen. Im Museo Jatta zu Ruvo ist nämlich ein Vasenbild vorhanden (Abb. 5), das entschieden mit unserm Wandgemälde auf eine gemeinsame Quelle zurückgeht; wie hier sieht man dort den Tempel und Dreifuss im Hintergrund, Neoptolemos hat sich mit der Schwertwunde auf den Altar geflüchtet und wird dort nicht nur von Orestes, der sich hinter dem Omphalos verborgen hat, sondern auch von dem Delphier, dessen Name Machaireus angegeben wird, bedroht; nur insofern ist ein Unterschied, als auf dem Vasenbild Apollon ruhig mit dem Bogen dasitzt, während er auf dem Wandgemälde den Speer zu schleudern im Begriff ist. Das neue Bild ist jedenfalls berufen, bei der Frage nach den Vorlagen der pompejanischen Wandmaler eine eingehende Rolle zu spielen.

R. ENGELMANN.

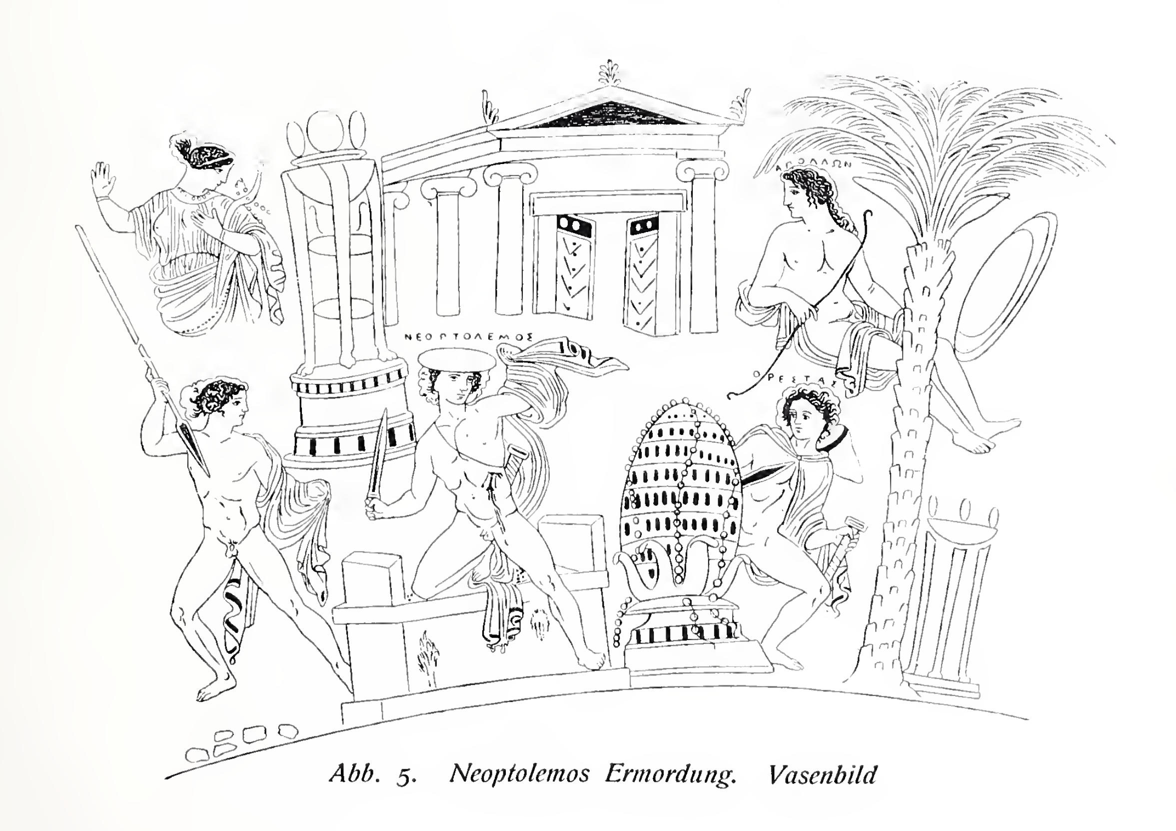


Abb. 5. Neoptolemos Ermordung. Vasenbild

ZU UNSEREN KUNSTBLÄTTERN

Im Jahre 1882 übernahm es Adolf v. Menzel, das Dekor zu einem Tafelservice zu schaffen, das die Berliner Porzellanmanufaktur zur Silberhochzeit des Kronprinzen-Paares ausführte. Heute bewahrt die Kgl. Nationalgalerie Menzel's Originalaquaralle, deren eines dank dem Interesse, das der Meister dem Dreifarbendrucke bezeigt, in getreuer Nachbildung unser heutiges Heft ziert.

Der kleine St. Hubert, der mit drolligem Siegesbewusstsein den Fuss auf das erlegte Wildpret setzt, schmückt die Bratenschüssel; auf dem Deckel der Suppenterrine erwehrt sich ein nacktes Bengelchen der ihn hart bedrängenden Wespe. Auf einem anderen Blatte scheinen alle Teufel in der Küche los zu sein: Koch und Küchenjungen flattern in toller Lustigkeit zwischen Kellen und Spiessen umher. Besonders hübsch ist aber das Dekor der Obstteller, wo ein entzückendes Paar des schwarzen Erdteils einen Ananas hält; in der Blätterkrone wiegt sich ein geflügelter brauner Knabe, während ein weisses Bübchen die saftige Walderdbeere herbeiträgt.

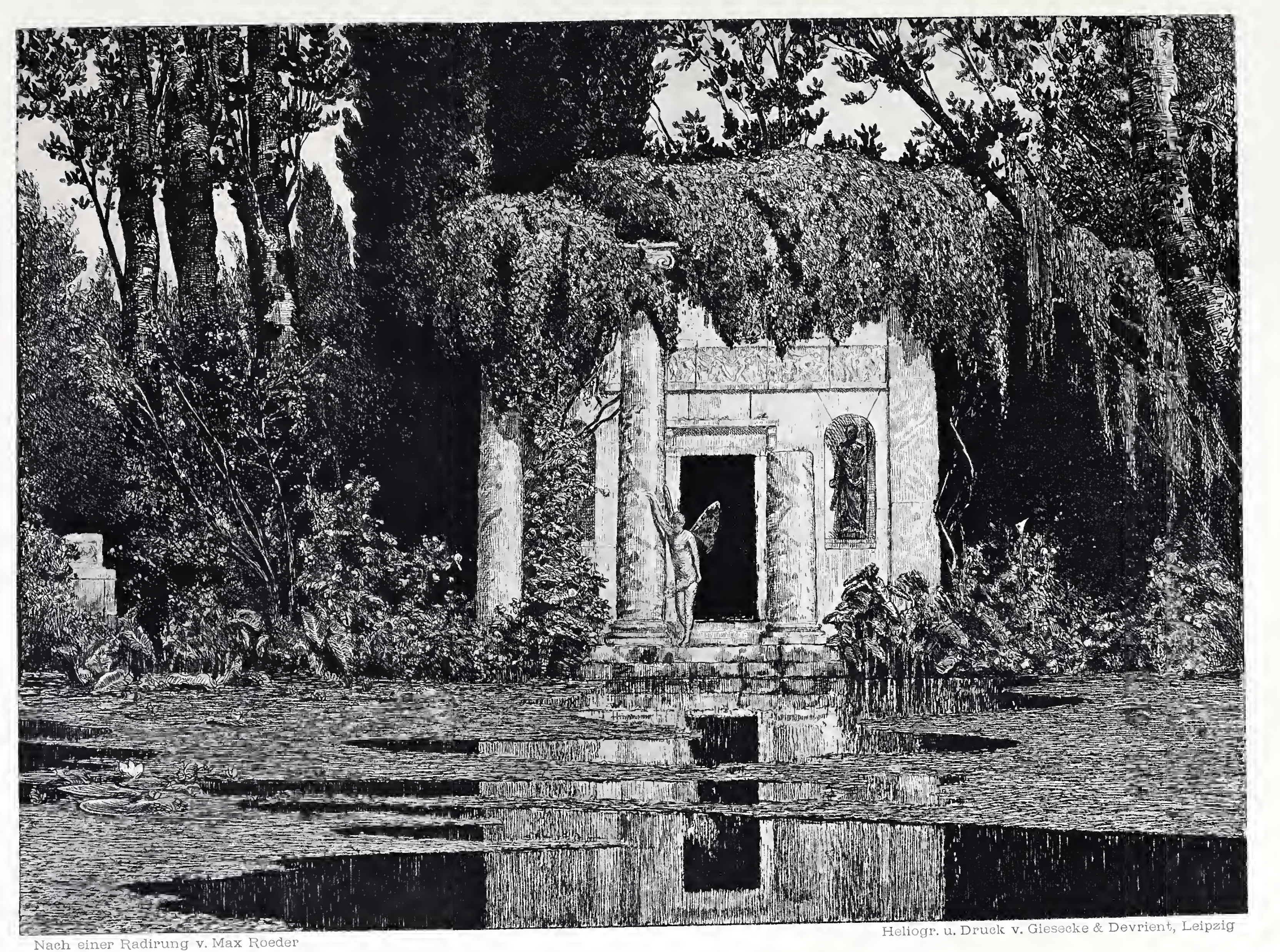
Die Aquarelle sind mit echt Menzel'scher Finesse ausgeführt. Der Meister selbst gedenkt dieser kleinen anmutigen Gelegenheitsschöpfungen mit besonderer Vorliebe.

* * *

Über *Max Roeder's* Talent, das »Römische« im feinsten Sinne mit der Radiernadel wiederzugeben, haben wir schon im Januarhefte des verflossenen Jahrganges ausführlich gesprochen. Heute gilt es nur auf seine neue bei Emil Strauss in Bonn erschienene Publikation »Aus den Villen Roms und der Campagna« aufmerksam zu machen, die aus sieben Blättern mittleren Formates besteht.

Da die Platten nach Abnahme weniger Frühdrucke vernichtet worden sind, so mussten wir uns mit einer heliographischen Nachbildung eines der schönsten Blätter begnügen, um den Lesern eine Anschauung der Stimmung zu geben, die Roeder's neuem Werke eigen ist.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

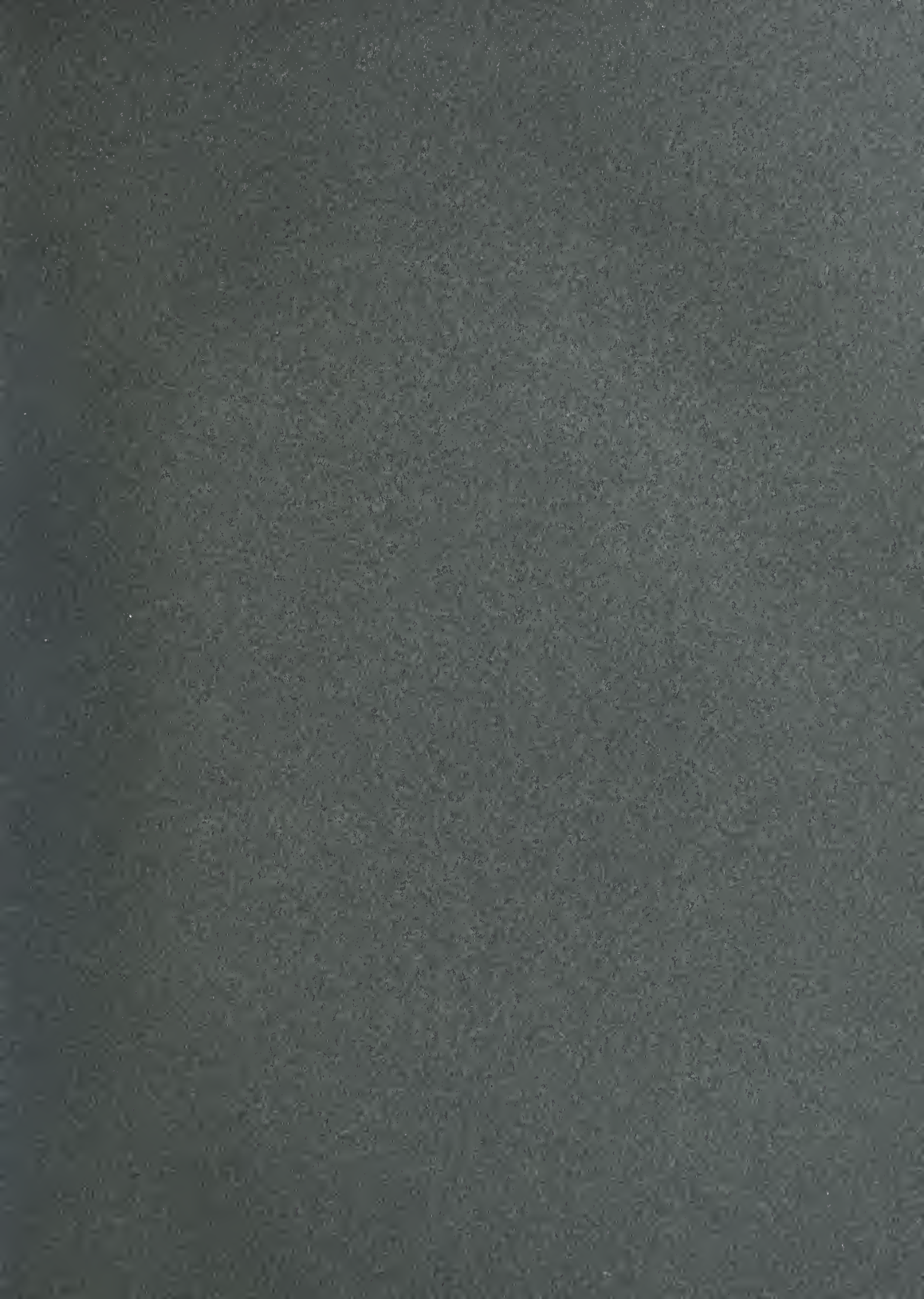


Nach einer Radirung v. Max Roeder

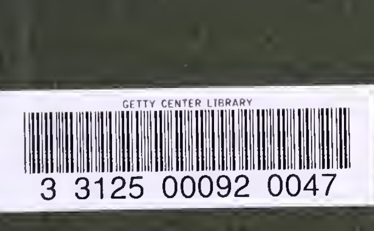
Heliogr. u. Druck v. Giesecke & Devrient, Leipzig

TEMPEL DES AESCULAP








GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00092 0047

